Anais

VIENABET

Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia



Música e Sustentabilidade

João Pessoa – 2013 – ISSN: 2236-0980





UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA (UFPB)

Reitoria
Margareth de Fátima F. Melo Diniz
Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa
Isaac Almeida de Medeiros
Pró-Reitoria de Assuntos Comunitários
Orlando de Cavalcanti Vilar
Pró-Reitoria de Assist. e Promoção ao Estudante
Thompson Lopes de Oliveira
Centro de Comunicação Turismo e Artes
Diretor: David Fernandes
Centro de Ciências Humanas e Letras
Diretora: Mônica Nóbrega
Programa de Pós-Graduação em Música
Coordenador: Luis Ricardo da Silva Queiroz
Departamento de Música
Chefe: Geraldo da Rocha Júnior
Departamento de Educação Musical
Chefe: Antônio Carlos Batista Pinto Coelho
Colaboradores
Restaurante Uniiversitário
Nuppo - Núcleo de Pesquisas e Documentação Popular
Projeto de Extensão Cultura Oriental

GOVERNO DO ESTADO DA PARAÍBA

Secretário Executivo: Francisco César Gonçalves

COMISSÃO ORGANIZADORA DO V ENABET

Coordenação: Alice Lumi Satomi (geral) e
Eurides Souza Santos

Comitê local

Fábio Henrique Ribeiro
Gledson Meira Dantas
Harue Tanaka Sorrentino
Heleno Costa Feitosa
Hélio Giovanni M. da Silva
Leonardo Meira Dantas
Luis Ricardo da Silva Queiroz
Luiz Fernando Navarro Costa
Vanildo Mousinho Marinho

Secretaria

Adriano Caçula Mendes
Anita de Holanda Freitas
Cyran Costa C.da Cunha
Erivan Silva
Fábio Lúcio Antunes Guedes
Iztok Mervic
João Nicodemos Araújo Neto
Keila Souza F. da Cunha
Maria Juliana F. Linhares
Rodrigo da Silva Melo
Rosenilha Fajardo Rocha
Francisco Sidney S. Monteiro
Wênia Xavier de Medeiros

Equipe de Apoio

Clednaldo Alves Pinheiro Júnior
Fábio de Souza Xavier
Gabriella de Lacerda Grisi
Gilvan Pereira da Silva
George Glauber Félix Severo
Helayne Cristini da Silva Borba
Luã Brito
Lucas Daniel Melo Silva
Lucia Helena C. Matos Gomes
Maria Clara de Sousa Tavares
Mariana Santana Duarte
Marta Sanchís Clementi
Mattews Asaph Sol Sol
Michel Soares de Araújo
Murilo Apolinário da Silva
Paulo Henrique Lopes Alcântara
Philipe Moreira Salles
Renan Mendes da Silva
Rodolfo Rangel de Lima
Romério Zeferino
Ruy Rodrigues Câmara Neto

DIRETORIA DA ABET

Presidência - Eurides de Souza Santos (UFPB) e Elizabeth Travassos Lins (UNIRIO)
Secretaria - Sônia Maria Morais Chada (UFBA) e Keila Souza F. da Cunha (CPM)
Tesouraria - Alice Lumi Satomi (UFPB) e Adriana Fernandes (UFPB)
Editoria - José Alberto Salgado e Silva (UFRJ) e Samuel Mello Araújo Júnior (UFRJ)

COMITÊ CIENTÍFICO VI ENABET

Presidente: Carlos Sandroni (UFPE)
Anne Caufriez (MIM Bruxelas)
Flávia Camargo Toni (USP)
Marcus Straubel Wolff (UCM)
Marília Raquel Albornoz Stein (UFRGS)
Verônica Aldé (PUC-GO)
Welson Tremura (University of Florida)

COMITÊ CIENTÍFICO E PARECERISTAS

Acácio Tadeu de C. Piedade (UDESC)
Angela E. Lühning (UFBA)
Anthony Seeger (UCLA-EUA)
Deise Lucy Oliveira Montardo (UFAM)
Heloisa de A. Duarte Valente (USP)
José Alberto Salgado e Silva (UFRJ)
Manuel Vicente Ribeiro Veiga Jr. (UFBA)
Miguel Angel Garcia (UBA - Argentina)
Rafael José de Menezes Bastos (UFSC)
Rosângela Tugny (UFMG)
Samuel M. Araújo Jr. (UFRJ)
Susana B. Sardo (Universidade de Aveiro - PT)
Suzel A. Reily (Queen's University - UK)
Werner Ewald (UFPel)

PARECERISTAS

Alberto Ikeda (UNESP)
Edilberto José M. Fonseca (IBRAM)
Edmundo Pereira (UFRN)
Eurides de Souza Santos (UFPB)
Felipe Trotta (UFF)
João Miguel Sautchuk (UFPI)
José Roberto Zan (UNICAMP)
Laila Andresa C. Rosa (UFBA)
Luiz Ricardo da Silva Queiroz (UFPB)
Maria Elizabeth Lucas (UFRGS)
Maria Laura Cavalcanti (UFRJ)
Renata de Sá Gonçalves (UFF)
Rose Satiko (USP)

EDIÇÃO

Caderno resumos: Carlos Sandroni e Harue Tanaka
Anais: Carlos Sandroni e Alice Lumi
Artes do VI ENABET: Larissa Lessa
***Webmaster*:** Antonio Deusany de Carvalho Júnior
Diagramação e vídeo: João Nicodemos Araújo N.
Revisão: Michael Iyanaga, Fábio Guedes, Júlio Prazeres, Michel Lucena, Rodrigo Silva e Wênia Xavier

Aos decanos da etnomusicologia no Brasil

Prof. Dr. Manuel V. R. Veiga Jr e

Profª. Drª Kilza Setti

E56a Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (6. : 2013 : João Pessoa, PB)

Anais do VI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 27-31 maio, 2013, João Pessoa, Paraíba / organizadores : Carlos Sandroni e Alice Lumi Satomi. – João Pessoa : UFPB, 2013.

Tema: Música e Sustentabilidade
ISSN 2236-0980

1. Música : Eventos 2. Etnomusicologia. I. Sandroni, Carlos, org. II. Satomi, Alice Lumi, org. III. Associação Brasileira de Etnomusicologia. IV. Título.

CDU 78 : 061.3

Catalogação na fonte: Mara R. B. Machado, CRB10/1885

Carta do Editor

O VI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET) realizou-se em João Pessoa (PB), de 27 a 31 de maio de 2013, tendo como tema geral "Música e sustentabilidade". "Sustentabilidade" é uma palavra em evidência, que tem sido usado em muitos sentidos nos últimos tempos. Mas, como diz Jeff Todd Titon, etnomusicólogo norte-americano que fez nossa conferência de abertura, esta pode ser a marca de uma idéia poderosa: a possibilidade de traduzir e gerar controvérsias relevantes, vindo neste processo a significar, em diferentes contextos, muitas coisas, às vezes até opostas. Ao longo do VI ENABET, exploramos algumas das várias relações possíveis entre sustentabilidade e música.

"Música e sustentabilidade" diz respeito, de maneira mais imediata, à interface dos estudos musicais com a ecologia, e não apenas a ecologia sonora. Os diferentes usos dos recursos naturais, a predação econômica de florestas e rios pelo agronegócio, mineração e indústrias, a capacidade (ou incapacidade) de renovação "limpa" das fontes de energia, estão entre as grandes questões de nosso tempo. Assim, refletir sobre as implicações ecológicas da música pode ser tão necessário como pensar sobre o uso que fazemos de transportes urbanos e sobre o tratamento que a sociedade dá ao lixo que geramos cotidianamente; do mesmo modo, tão importante quanto prestar atenção às votações no Supremo Tribunal Federal sobre demarcações de terras indígenas, e no Congresso sobre o Código Florestal.

Sustentabilidade também tem sido definida como a capacidade de uma atividade gerar recursos econômicos capazes de garantir sua reprodução ao longo do tempo. Neste sentido, as distintas estratégias de financiamento e distribuição comercial e tecnológica de música podem ser encaradas como tentativas, com diferentes graus de sucesso, de tornar certas atividades musicais (mais) sustentáveis. Mas sustentabilidade, num sentido amplo, pode ser vista simplesmente como a capacidade de ter continuidade ao longo do tempo – o que certamente envolve muitos outros fatores além da geração de recursos econômicos. Neste sentido, a discussão sobre sustentabilidade musical se aproxima dos debates clássicos da etnomusicologia sobre "continuidade" e "mudança" de gêneros e estilos musicais.

Assim, ao debater sobre "Música e sustentabilidade", tratamos de políticas públicas, estilos de interação, conflito, turismo, propriedade intelectual, publicidade, preservação e muito mais. E como é de praxe nos encontros da ABET, não nos limitamos a tratar do tema principal do evento, abarcando também um amplo espectro de debates e reflexões sobre música e cultura, com foco principal em "campos" brasileiros; e lançando mão de um não menos amplo repertório de diálogos interdisciplinares, convocando as Ciências Sociais, a Musicologia, a Comunicação, os Estudos Culturais e demais áreas afins.

Nosso conferencista de abertura foi o Dr. Jeff Todd Titon, professor de Etnomusicologia na Brown University, importante universidade americana na região da Nova Inglaterra. É o autor ou editor de sete livros, incluindo *Worlds of Music*, reeditado cinco vezes desde 1984, e traduzido em diversas línguas. Fez pesquisas sobre blues, músicas religiosas populares e sobre o *fiddle,* a rabeca norte-americana, instrumento que também toca, assim como o banjo. Em 2009, foi o editor de um número especial da revista *The World of Music* (vol.51-1) dedicado a "Music and sustainability". Desde 2008, mantém um blog de pesquisa sobre música "sustentável": http://sustainablemusic.blogspot.com

O VI ENABET foi o palco de ricas apresentações de pesquisas concluídas ou em andamento, vídeos, apresentações musicais e animadíssimos debates. As sessões foram agrupadas em mais de vinte temas diferentes, muitos deles com duas ou três sessões consecutivas. É com imensa satisfação que entregamos a público um testemunho escrito de mais esta etapa cumprida com brio por nossa associação.

Carlos Sandroni, coordenador científico do VI ENABET

Agradecimentos

Ao toque da sanfonada e alfaias, o Hino nacional deu o tom da abertura e do sotaque local da cidade que acolheu o VI Enabet. Inspirado na fama de "segunda capital mais verde", além da riqueza e diversidade de manifestações musicais da cidade de João Pessoa, o encontro propôs o tema "Música e sustentabilidade" polemizado pelo desgaste e banalização do segundo termo, mas emergente e necessário. O tema possibilitou abordar, numa perspectiva transdisciplinar, questões onde a música se relaciona às preocupações fundamentais do mundo contemporâneo, como ecologia e resiliência, nomadismos e conflitos sociais, cenas urbanas e culturas populares, reflexividade e identidades, entre outros.

Tais abordagens puderam ser externadas tanto na conferência, como nas cinco mesas, seis oficinas, 79 comunicações e nos doze vídeos apresentados. E até mesmo vivenciado nos momentos de descontração e aconchego, como o jantar de confraternização, os lanches caseiros nas horas dos intervalos, a programação cultural e o passeio pelo sítio arqueológico de Cabaceiras, na região semiárida do sertão paraibano, proporcionando uma maior interação entre os congressistas. A sexta edição reuniu aproximadamente quinhentas pessoas, entre pesquisadores, estudantes, artistas populares e interessados em Etnomusicologia, ou áreas afins.

Em nome da ABET agradecemos ao suporte da CAPES, através do programa de apoio a eventos, e da UFPB – como a Pró-reitoria de Apoio ao Estudante e, sobretudo, do Centro de Comunicações Turismo e Artes e d (CCTA) e do PPGMus, Programa de Pós-Graduação em Música, através dos departamentos de Música, de Educação Musical e Sequencial em Música – e ao apoio da Secretaria de Cultura do Estado da Paraíba, Instituto Nacional de Pesquisa e Museu do Índio, para que tornasse possível o VI Enabet.

Na sexta edição nos esforçamos para manter os objetivos da ABET, dos quais destacamos o estímulo à produção de pesquisa, trazendo estudiosos de referência internacional e buscando a aproximação entre as comunidades pesquisadas e a academia. Entre conferencista, palestrantes das mesas, moderadores e oficineiros, o evento trouxe seis convidados internacionais – vindos de Boston, Buenos Aires, Belfast, Bruxelas e Aveiro – e 16 convidados de outros estados – vindos de Salvador, Florianópolis, Belo Horizonte, Manaus, Rio de Janeiro, São Paulo, Santos, Pelotas, Nova Friburgo, Porto Alegre, São José do Rio Preto, Douradina, Conde e Douradina.

Portanto, agradecemos ao aceite de todos os convidados das mesas-redondas, especialmente a Rafael Menezes, Rosangela Tugny, Deise Lucy, Suzel Reily, Anne Caufriez e Samuel Araújo, que vieram com seus recursos, contribuindo para a concretização dos diferenciais da sexta edição. Agradecemos ao aceite do nosso conferencista principal Jeff Todd Titon – da Brown University (EUA), que é hoje a principal referência no estudo das relações entre música e sustentabilidade, dando continuidade à nossa tradição de diálogo com conferencistas reconhecidos mundialmente, do porte de Bruno Nettl, Salwa Castelo Branco, Gerard Béhague, Gerhard Kubik e Anthony Seeger. Além de propiciar aprendizados e debates construtivos, a presença de vanguardas científicas nos Enabets garante o sucesso do evento e o aumento da confiabilidade dos congressistas, a cada encontro.

Graças ao empenho de Rosângela Tugny, Deisy Lucy, Verônica Aldé e Eurides Santos, concretizou-se um alento antigo em trazer a voz e a presença de mestres e pesquisados. Desta vez, vindos tantos dos arredores, como o caso dos quilombolas, de Gurugi (PB), quanto de terras longínquas, como as aldeias *Panambi* (MS), *Krahô* (TO) e *Mbya-guarani* (RS), numa mesma mesa redonda, compartilhando conosco seus conhecimentos tradicionais, onde os vínculos entre práticas musicais e sustentabilidade têm sido há tempos, e mesmo em condições muito difíceis, obstinadamente reafirmados. Esse congraçamento dos pesquisadores, com as comunidades pesquisadas, foi o maior diferencial da sexta edição com os Enabets anteriores, fortalecendo a cada encontro maiores reflexões e tomadas de posicionamento em relação aos direitos humanos, meio-ambiente e patrimônio imaterial.

Acima das expectativas foi o número das apresentações dos grupos musicais e da cultura oral. Os grupos das tradições populares (Ciranda, cavalo-marinho, tribos carnavalescas, capoeira, coco de roda) envolveram em torno de 135 participantes que prestigiaram o evento. Dos 12 grupos ou bandas artísticas participaram 88 músicos, sendo 66, de João Pessoa, que se disponibilizaram a participar, gentilmente, da programação cultural fazendo transparecer os valores das manifestações locais.

Assim, somos gratos aos mestres: *Mané Baixinho*, da Ciranda do Sol; *Tina*, do Cavalo-marinho Infantil e Mestre *Naldinho*, da Capoeira Angola Comunidade, todos do Bairro dos Novais; Ana Lúcia, do grupo de ciranda e coco de roda Novo Quilombo, de Gurugi. Agradecemos, também, aos responsáveis e grupos da programação noturna: Sandra *Belê* e Romério Zeferino, de Zabelê; Naldinho Braga e Carro de Lata; Marcus Wolff; Associação Cultural Brasil-Japão; Cyran Costa e Edwin Pitre, da apresentação de músicas do mundo (canto indiano, música japonesa, flamenca e caribeña); Brasis Banda; Banda Acredite, do Centro de Aprendizagem Especial Helena Holanda; Erivan Silva, do Coral Universitário do Cariri (CUCA-UFCG); Adeildo Vieira, do *Berimbaobah* e Wênia Medeiros, de As Calungas.

Enfim, agradecemos sinceramente a todos os congressistas e entidades que se fizeram presentes e contribuíram para a realização do VI Enabet e dos seus Anais, onde constam os relatórios e/ou resumos da conferência, das 21 mesas-redondas, das oito oficinas, das oito vídeos, bem como os oitenta artigos ou resumos expandidos, relativos às comunicações presentes. Um evento com essa diversidade na programação, não seria possível sem a união e empenho de colegas, estudantes e ex-estudantes dos nossos cursos, sobretudo os de música da UFPB, que integraram a comissão organizadora do VI Enabet e dos seus Anais.

Alice Lumi Satomi
Eurides de Souza Santos

SUMÁRIO

CARTA DO EDITOR. 03

AGRADECIMENTOS. 05

SUMÁRIO. 07

CONFERÊNCIA, MESAS REDONDAS E OFICINAS: RESUMOS E RELATÓRIOS

CONFERÊNCIA DE ABERTURA

- **The nature of ecomusicology**
  Jeff Todd Titon. 15

MESAS REDONDAS

1. **Sustentabilidade na relação homem-música-meio ambiente**
   Rosângela Tugny (moderadora). 16
   - **Música e sustentabilidade: uma visão enviesada**
     Manuel Vicente Ribeiro Veiga Júnior
2. **Sustentação da comunicação e divulgação científicas como bens públicos**
   José Alberto Salgado e Silva. 18
   - **La etnomusicología y las condiciones de posibilidad del conocimiento**
     Miguel Angel García. 22
3. **Sustentabilidade dos patrimônios musicais e da patrimonialização musical: políticas públicas para o fomento e circulação do conhecimento musical e acervos**
   Samuel Araújo
   - **Músicas da Ilha de Porto Santo (Madeira)**
     Anne Caufriez (artigo completo) 23
   - **Sustentabilidade de patrimônios musicais e políticas públicas a partir de experiências e vivências musicais em bairros populares**
     Angela E. Luhning. 30
   - **Patrimônio musical e "desgeograficação" do Brasil**
     Flávia Camargo Toni. 31
4. **Música, conhecimentos tradicionais e sustentabilidade**
   Deise Lucy Oliveira Montardo 32
5. **Ecologia dos saberes musicais em situação de nomadismo**
   Werner Ewald 35
   - **Etnomusicologia, música e ecologia dos saberes**
     Susana Sardo. 39
   - **Música e identidade na "Suíça brasileira": mito e verdade na construção das comunidades de Nova Friburgo, RJ**
     Marcus S. Wolff. 40

OFICINAS. 42

1. **"Registros sonoros ameríndios, perspectivismo e sustentabilidade"**
   Marília A. Stein (UFRGS)

2. Construindo o projeto de pesquisa etnomusicológica
Welson Tremura (University of Florida)

3. Cantos da Índia: natureza e amor nas canções de R. Tagore
Marcus Wolff (Universidade Cândido Mendes RJ)

4. Musica Flamenca: algumas aproximações
Cyran Costa (Grupo *Mosayco*)

5. Psicoacústica aplicada à etnomusicologia: fundamentos e estudo de caso
Fábio Leão Figueiredo USP

6. Ritmos e instrumentos da tradição local
Fernando Farias (UFPB) e Paulo Ró (Jaguaribe carne)

COMUNICAÇÕES

Heterogeneidade musical e diversidade social: reflexões sobre uma pesquisa participativa na Maré
Alexandre Dias da Silva *et allii*. 45

"Rei do gado Zebu, hipócrita velha peste. E tome polca!": música popular de Mato Grosso do Sul e elites agrárias
Álvaro Neder. 50

Música e sustentabilidade na baixada fluminense: uma pesquisa participativa
Álvaro Neder *et allii* 54

Cosmo-sônica indígena: categorizações sonoras entre os *Kaingang*.
Artus Goerl. 63

Choro: O que é e qual sua origem? Algumas aproximações
Augusto Charan Alves Barbosa Gonçalves. 69

A imagem e a voz dos *Tikmũ'ũn*: Reconstruindo a presença indígena nos materiais didáticos
Bárbara Viggiano Rocha da Silva. 77

"Democratizar o patrimônio musical da língua portuguesa" - As novas mídias dos empreendedores culturais on-line
Bart Paul Vanspauwen. 88

Fandangueiros, folcloristas e produtores culturais: notas sobre a relação entre fandangueiros e pesquisadores
Carlos Eduardo Silveira. 97

Camperismo musical e os festivais nativistas do RS: De Livramento/RS a Lages/SC (des)construindo o "Gaúcho de verdade"
Clarissa Figueiró Ferreira. 105

Mapeando o flamenco: usos e sentidos do termo em anais e revistas acadêmicas sobre música
Cyran Costa Carneiro da Cunha. 112

"Forró quentinho": hibridismos em Jackson do Pandeiro
Deneil Laranjeira. 122

MST e seus cancionistas: Etnografia musical no assentamento Eli Vive/PR
Douglas Zanlorenzi Benzi. 126

Edson Carneiro na "Tenda de Maria Conga"
Edilberto José de Macedo Fonseca. 130

Trompetes *Ticuna* da Festa da Moça Nova
Edson Tosta Matarezio Filho. 131

A invisibilidade da música de carnaval em Curitiba (PR)
Edwin Pitre-Vásquez e Lúcia Aparecida Ferreira. 142

Muda vocal e jocosidade: A construção social da masculinidade em um coral escolar do Rio de Janeiro (RJ)
Eleandro de Carvalho Gomes Cavalcante. 149

Tensões e disputas em torno da legitimidade e da tradicionalidade do maracatu de baque virado em Paris
Emília Chamone. 154

Questões de subalternidade e produção de conhecimento: vivências com o *blues* de Salvador (BA)
Eric Hora Fontes Pereira. 163

"*Pra lá da Anhanguera*" também tem cultura: música afro-brasileira e sustentabilidade nas periferias de Campinas (SP)
Érica Giesbrecht. 168

Recriando tradições: o grupo Sabor Marajoara e a congada Chapéu de Fitas no Festival do Folclore de Olímpia
Estêvão Amaro dos Reis e Lenita Waldige Mendes Nogueira. 173

Pequena etnografia do silêncio: cooperações entre etnomusicologia e antropologia visual
Ewelter Rocha. 182

***Alupandê* o povo da rua: Uma etnografia musical entre os *quimbandeiros* do Exu Rei das sete encruzilhadas em Porto Alegre**
Felipe Cemim. 190

"Controvérsias sobre práticas e transformações musicais: concepções de *tradi*ção no maracatu pernambucano" – Grupos de Percussão de Maracatu
Frederico Lyra de Carvalho. 195

A função social da música no quilombo: cirandeiras, cocos, cantos e saberes em Caiana dos Crioulos (Paraíba)
Gabriela Buonfiglio Dowling e Sara Melo. 200

Mapping cultural diversity among Brazilian musicians in Madrid (Spain)
Gabril Hoskin. 208

Música experimental na música do grupo Jaguaribe Carne
George Glauber Félix Severo. 212

Atividade de "ganho", performance e música na comunidade itapuãzeira (Salvador-BA)
Harue Tanaka Sorrentino e Edvaldo Borges. 217

Observando a "brincadeira" do *zambê* de *Seu* Geraldo Cosme, em Cabeceira (RN)
Jaildo Gurgel da Costa. 225

Sons da luta sem terra: a agroecologia como "projeto de transformação social" musicado
Janaina Moscal. 233

Levantamento preliminar de grupos musicais de bairros periféricos de Belém – Pará
Jorgete Maria Portal Lago *et al*.. 240

"*Paroano* sai *milhó*": cinquenta carnavais em Salvador (BA)
José Álvaro Lemos de Queiroz. 246

Apontamentos sobre a enculturação musical entre um grupo de jovens pagodeiros de Londrina (PR)
Júlio César Silva Erthal. 253

Sustentabilidade e "composição própria": narrativas de bandas de Florianópolis (SC) e Manaus (AM)
Kátia Maheirie e Deise Lucy O. Montardo. 259

Música e migração: A canção "*Lecha Dodi*" e sua representatividade no *Shabat* Judaico
Keila Souza Fernandes da Cunha. 263

A inclusão da cultura e música indígenas no contexto escolar: diálogos entre a etnomusicologia e a educação musical
Laila Rosa e Ariádila Queiroz. 270

Etnomusicologia e formação acadêmica: reflexões sobre a experiência do Grupo de Estudos em Etnomusicologia da Faculdade de Artes do Paraná
Laize Guazina *et al.* 277

Jornalismo cultural, curadorias e segmentos da música popular brasileira
Laura Figueiredo Dantas. 283

As perspectivas pós-coloniais e feministas em etnomusicologia, os jazes e a construção do olhar do/a pesquisador/a
Laurisabel Maria de Ana da Silva. 291

A eclosão da tropicália e os migrantes nordestinos
Leonardo Corrêa Bomfim. 295

Do samba paulista e da narrativa que defende sua singularidade: apontamentos sobre os aspectos textuais e musicológicos desse discurso
Lígia Nassif Conti 304

Ancestralidade e atualidade dos repertórios musicais *Desana Guahari Diputiro Porã* (Iauaretê, AM)
Líliam Barros *et al.* 312

Entre rimas, sambas, batuques e *cohabeiros*: etnografia das narrativas e práticas sonoro-musicais em um contexto urbano do sul do Brasil
Luana Zambiazzi dos Santos. 320

Outros músicos transeuntes: os *Oito Batutas*, *Josephine Baker* e *Sam Wooding* em um contexto internacional
Luís Fernando Hering Coelho 327

Performance e transmissão musical: grupos da cultura popular de João Pessoa (PB)
Luis Ricardo S. Queiroz.*et al.* 330

Violência e folia-de-reis em Juiz de Fora (MG)
Marcelo de Castro Lopes. 335

Apontamentos sobre música, espaço público e ordem social no carnaval de rua do Rio de Janeiro (RJ) (2009 – 2011)
Marcelo Rubião de Andrade. 343

O pensamento acústico-mocional como ferramenta para o estudo do choro, do jongo e do baião em obras para violão solo
Marcus Facchin Bonilla e Acácio Piedade. 347

Notas sobre a vida social de um arco musical
María Eugenia Domínguez. 356

Reflexão sobre os Cocos do Nordeste: migração e zonas culturais
Maria Ignez Novais Ayala. 363

Notas sobre a cosmo-sônica *Mbyá-Guarani* e performances dos *kyringüé mboraí* no Rio Grande do Sul, Brasil
Marília Raquel Albornoz Stein. 367

Canção italiana das mídias: a travessia de uma música imigrante por suas testemunhas auditivas
Marta de Oliveira Fonterrada. 377

Aprendendo música na tribo indígena Tupinambá: A etnopedagogia de uma agremiação carnavalesca no bairro Mandacaru de João Pessoa.
Marta Sanchis Clemente. 387

A Música dos *Musseques*: estudos preliminares sobre o *semba* em Angola
Mateus Berger Kuschick e Vilson Zattera. 392

Música, ecologia e cibercultura: o caso de "A Mancha" de Lenine
Maura Penna. 398

Redescobrindo os maracatus de Pernambuco
Max Carneiro-da-Cunha. 403

O reestudo e a etnomusiclogia brasisleira:três lições teóricas a partir de uma volta à Bahia de Ralph Waddey
Michael Iyanaga 407

O samba e o sagrado
Michel de Lucena Costa e Maria Juliana Figueredo Linhares. 408

Vissungueiros* de ontem e de hoje: as performances e os deslocamentos dos cantos *vissungos
Oswaldo Giovannini Junior e Rosenilha Fajardo Rocha. 417

***Abluesado*: gênero e influência da música norte americana na obra de Guinga**
Paulo Barros Vieira Filho. 422

As manifestações de música étnica no Paraná: entre a memória e o mercado, entre a sociabilidade e a afirmação identitária
Paulo Guérios. 435

A tradição no patrimônio musical do cavalo-marinho de Pernambuco
Paulo Henrique Lopes de Alcântara. 441

Da canção bruta à canção produzida – etnografia dentro de estúdios
Paulo Menotti Del Picchia. 446

Música e sustentabilidade: pressupostos para uma reflexão sobre o projeto "Mestres da guitarrada" em Belém do Pará
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral e Francinaldo Gomes Paz Júnior. 450

"A *polca* é como o samba: uma tradição brasileira" – interações entre polca e samba nas décadas de 1930 a 1950
Pedro de Moura Aragão. 455

Etnografia nos arquivos: A "equidade cultural" nas circulações de obras de Radamés Gnattali e repatriamento de gravações de Alan Lomax
Rafael Henrique Soares Velloso e Maria Elizabeth Lucas. 463

Akio Yamaoka e sua relação com a trajetória do *shakuhachi* no Brasil
Rafael Hirochi Fuchigami. 473

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Pedro Raimundo e *Os Bertussi*: gravações etnográficas e comerciais e a música regional do RS
Reginaldo Gil Braga. 482

O repertório da orquestra amigos violeiros de São Carlos e a música sertaneja do século XX
Renato Cardinali Pedro e José Roberto Zan. 486

Práxis sonora, pobreza e participação social: perspectivas a partir de um estudo colaborativo no Rio de Janeiro (RJ)
Samuel Araújo e Vincenzo Cambria. 492

O "mundo musical" de canto coral em Dois Irmãos (RS): reflexões sobre e a conveniência da cultura para o turismo
Suelen Scholl Matter. 495

A rítmica do samba para bateria e a expansão dos conceitos de *cometricidade* e *contrametricidade*
Thiago Ferreira de Aquino. 504

A influência de agentes não músicos sobre a cena do rock/metal em Montes Claros
Tiago de Quadros Maia Carvalho. 513

Cultivando a tradição do *carimbó* em Salinópolis no estado do Pará
Vanildo Palheta Monteiro. 518

Etnomusicologia e os estudos de folclore: notas sobre Théo Brandão e a "documentação" sonora dos folguedos populares em Alagoas
Wagner Diniz Chaves. 528

RELATÓRIOS DA MOSTRA DE VÍDEOS E SESSÕES DE COMUNICAÇÕES

MOSTRA DE VÍDEOS

Cultura popular e religiosidade. 534

- **Cantador de Chula**
  Katharina Doring
- **Ritmos dos rituais e a transmissão musical no *Ilê Axé Xangô Agodô***
  Rodrigo Melo
- **Folia de Reis**
  Rosenilha Fajardo Rocha

Música popular urbana. 535

- ***Hellcife* – Transformações: a cena metal no Recife pós-mangue**
  Jorge de La Barre, Amilcar Almeida Bezerra, Daniela Maria Ferreira, Wilfred Gadelha.

Cultura japonesa. 535
- **Reterritorialização da música para *koto* no Brasil**
  Alice Lumi Satomi
- **"It reminds me that I am Japanese": Interviews with two Brazilian *Koto*ists**
  Elizabeth Stela

Cultura indígena. 536

Cantos do *Putuxop*, os Papagaio-Homens
Leonardo Pires Rosse, Marilton Maxakali
- ***Mba'epú nhendú* - sonoridades *mbyá-guarani*: Um projeto etnomusicológico colaborativo**
  Marília Raquel Albornoz Stein, Maria Elizabeth Lucas, Vherá Poty Benites da Silva
- **"Gente grava pelo coração": Ritual e performance musical com flautas**
  Rita de Cácia Oenning da Silva
- **Sustentando o Cerrado na respiração do maracá: conversas com os mestres *Krahô***
  Veronica Aldé

Relatório da mostra de vídeo
Rosenilha Fajardo 538

RELATÓRIOS SESSÕES DE COMUNICAÇÕES

Carnavais e cenas urbanas
Werner Ewald. 539

Nomadismos, diásporas e migrações
Susana Sardo. 540

Religiosidades
Miguel García. 543

Enfoques analíticos
Marcus Wolff. 544

PROGRAMAÇÃO ARTÍSTICA

Wênia Medeiros. 547

FOTOS E VÍDEO

João Nicodemos de Araújo Neto. 555

CONFERÊNCIA, MESAS REDONDAS E OFICINAS

RESUMOS E RELATÓRIOS

RESUMO DA CONFERÊNCIA

The Nature of Ecomusicology



Jeff Todd Titon
jeff_titon@brown.edu
Brown University

Keynote address, Brazil Society for Ethnomusicology Conference, May 27, 2013. Conference theme: music and sustainability.

Abstract

The new field of ecomusicology combines ecocriticism with (ethno)musicology. It is the study of music, culture, sound and nature in a period of environmental crisis. To date, most ecomusicologists have accepted nature as real, external, and objectively knowable. However, critical theory, the so-called science wars, and a changed paradigm within ecology have posed serious challenges to scientific realism, balanced ecosystems, and to the economic rationality which has caused environmental degradation. Going forward, ecomusicologists can meet these challenges by relying on an ecological construction of nature based in a relational epistemology of diversity, interconnectedness, and co-presence. In that way, ecomusicology can work meaningfully towards sustaining music within the soundscape of life on planet Earth.

Keywords: ecomusicology; nature; critical theory; relational epistemology; environment.

Resumo[1]

O novo campo da ecomusicologia combina a ecocrítica com a (etno)musicologia. Essa junção irá permitir o estudo da música, cultura, som e natureza num momento de crise ambiental. Até agora, a maioria dos ecomusicólogos tem aceitado a natureza como algo real, externo e objetivamente conhecível. Porém, a teoria crítica, as chamadas guerras da ciência e uma mudança de paradigma dentro da ecologia têm apresentado desafios sérios ao realismo científico, aos ecossistemas equilibrados e à racionalidade econômica que tem causado a degradação do meio-ambiente. Seguindo em frente, os ecomusicólogos podem enfrentar estes desafios através de uma construção ecológica da natureza baseada numa epistemologia relacional de diversidade, interligação e co-presença. Desta maneira, a ecomusicologia pode trabalhar de forma significativa para a sustentabilidade da música dentro da paisagem sonora da vida no planeta Terra.

Palavras-chave: ecomusicologia; natureza; teoria crítica; epistemologia relacional; meio-ambiente.

[1]Ver artigo completo em http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/83

MESAS-REDONDAS: RESUMOS E RELATÓRIOS

1. Sustentabilidade na relação homem-música-meio ambiente

Rosângela Tugny (moderadora)
rtugny@gmail.com
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Anthony Seeger[1] (UCLA e *Smithsonian Folkways Recordings*), Manuel Veiga (UFBA) e Rafael Menezes Bastos[2] (UFSC).

Resumo: A noção de "sustentabilidade" leva-nos a pensar "músicas" e "ecossistemas" sob uma perspectiva sombria: o desaparecimento acelerado de espaços de vida e o decorrente desaparecimento de culturas. Muitos são os pesquisadores que demonstram alarmados as ameaças aos povos minoritários, que vivem fora dos centros urbanos, em regiões hoje cobiçadas pela exploração mineral, agropecuária e energética. Muitos são os projetos que buscam registrar, proteger e salvaguardar o que tem sido chamado de Patrimônio Imaterial, no intuito de garantir a permanência viva das comunidades tradicionais e suas formas de atividades sonoro-musicais. Este painel reúne pesquisadores envolvidos com estas questões e com tais projetos. Sua experiências demonstram que trata-se, não mais de isolar "música", "homem" e "meio-ambiente", mas de entender diferenças entre "músicas" e "homens" e como elas incidem sobre "meio-ambientes". Trata-se mais ainda de ouvir com as teorias nativas, o quanto fazer música é já estar em relação com a riqueza e as potências de um complexo ecossistema, moderando práticas de extermínio e manutenção da biodiversidade.

Sustentabilidade e música: uma visão enviesada

Manuel Veiga
maviriveiju@gmail.com
UFBA

Resumo[3]**:** Revisão da exposição oral com necessárias adaptações e acréscimos. Observa o uso vulgarizado e abusivo de termos ligados à sustentabilidade, um neologismo dos anos 50. Colhe excertos de um prestigioso jornal diário de Salvador, num período de quinze dias, e panfletos publicitários tomados a esmo. Vai à rica polissemia do verbo "sustentar" e a conceitos técnicos de sustentabilidade. Retorna às origens de música, tomando "necessidade" como parâmetro, não processos e tipos de música. Interliga linguagem, música e religião como produtos coevos da capacidade de simbolizar. Recua a registros arqueológicos de instrumentos sonoros de 43 mil anos. Usa o desenvolvimento cumulativo das estruturas de consciência propostas por Jean Gebser para situar as origens nos estágios mágico e mítico. Retoma a questão da sustentabilidade optando pelo enfoque do *Homo musicus*, não de suas músicas e tradições, neste sentido, secundárias. Encara a complexidade de sistemas dentro de sistemas, usando um modelo cibernético tomado de Langness e uma adaptação do pensamento de Foucault sobre as áreas epistemológicas do domínio das ciências humanas. Tempos sombrios, à vista de múltiplos fatores além da explosão demográfica e do abuso

[1] aseeger@arts.ucla.edu
[2] rafael@cfh.ufsc.br
[3] Ver artigo completo em http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/84

dos recursos naturais fora de controle, pondera-se o poder da música de alterar comportamentos para facilitar um equilíbrio entre o homem e o meio circundante. Insiste, sobretudo, numa necessária reavaliação em etapas da Etnomusicologia e seus ramos, ao encontro de problemas fundamentais.

Palavras-chave: sustentabilidade; música; modelos analíticos.

Abstract: This revision of an oral presentation, with necessary adjustments and additions, begins by observing the abusive and vulgarized use of terms related to sustainability, a neologism from the 1950s. The research harvests excerpts from a prestigious daily newspaper of Salvador (Bahia), within a period of fifteen days, as well as brochures taken at random. Next, it goes to the rich polysemy of the verb "to sustain" and technical concepts of sustainability before a return to the origins of music, taking "necessity" as a parameter, not processes and types of music. Language, music, and religion are linked as coeval products of the human ability to symbolize. Looking to the archaeological record, 43,000-year-old sound instruments can be located. The use of the cumulative development of structures of consciousness proposed by Jean Gebser helps to situate the origins of music in the magical and mythical stages. The question of sustainability returns by opting to focus on *Homo musicus*, not his music and traditions, secondary in this sense. The complexity of systems within systems is faced with the help of a cybernetic model taken from Langness and an adaptation of Foucault's thinking about the epistemological domain areas of the humanities. With dark times in plain sight for multiple reasons, including population explosion and the abuse of natural resources, both out of control, the power of music to change behavior is pondered as a means of facilitating a balance between man and his environment. The conclusion insists forcefully on a necessary revaluation of ethnomusicology and its branches, by stages, to identify their fundamental problems.

Keywords: sustainability; music; analytical models

2. Sustentação da comunicação e divulgação científicas como bens públicos

Relatório da Mesa Redonda

José Alberto Salgado e Silva (moderador)
zeal.musica@gmail.com
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Para exposição e debate nesta mesa-redonda, realizada em 28 de maio de 2013, foram convidados os professores Miguel Angel Garcia (Universidade de Buenos Aires, Argentina), Deise Lucy Montardo (UFAM, Brasil) e Suzel Reily[1] (Queen's University, Belfast, Reino Unido), com moderação do prof. José Alberto Salgado (UFRJ, Brasil). Este relatório apresenta: o resumo enviado previamente aos convidados; uma introdução à mesa-redonda, lida na ocasião; uma anotação de pontos apresentados por cada convidado; e um breve comentário geral.

Resumo: Com esta mesa-redonda, propomos um levantamento e discussão dos recursos e estratégias disponíveis à ABET, em três frentes articuladas: a comunicação de conhecimento etnomusicológico entre pares, a divulgação desse conhecimento junto a setores mais amplos da sociedade, e as formas de participação dos associados em tais processos. Em uma conjuntura complexa, onde as iniciativas e potenciais de democratização do conhecimento, via informatização, e a lucratividade dos negócios editoriais representam lógicas conflitantes, cumpre ponderar os interesses de uma comunidade científica como a ABET, e planejar meios de sustentação de nosso trabalho, atentando ao mesmo tempo para a relação com interesses sociais mais amplos. Para o debate, temos em vista o reconhecimento de fatores como: as iniciativas relativas ao chamado Acesso Aberto, na rede mundial de computadores; e os limites e problemas concretos que enfrentamos. Em outra frente, cabe-nos discutir os usos de recursos, como as listas eletrônicas e as "redes sociais", que demandam também a consideração ética neste novo circuito de relações, e que ora se somam a outros canais preexistentes, como potenciais meios de divulgação científica do conhecimento etnomusicológico, talvez ainda pouco explorados por nós. Em todos os aspectos, será ocasião de dialogar sobre as medidas práticas e os sentidos de responsabilidade e autonomia nos espaços e nas ações ligados à Associação Brasileira de Etnomusicologia.

Introdução

Colegas da área de Ciência da Informação identificam finalidades, perfis de público, tipos de discurso e canais de veiculação distintos para a comunicação e a divulgação científicas, vistas como 2 formas de compartilhar achados, modificações, interpretações nos estudos de determinada área do conhecimento, e com isso promover reflexão e discussão. Cito o que o prof. Wilson da Costa Bueno, da UNICAMP, escreve num artigo:

> A comunicação científica visa, basicamente, à disseminação de informações especializadas entre os pares, com o intuito de tornar conhecidos (...) os avanços obtidos (resultados de pesquisas, relatos de experiências, etc.) em áreas específicas ou a elaboração de novas teorias ou refinamento das existentes. A divulgação científica cumpre função primordial: democratizar o acesso ao conhecimento científico e estabelecer condições para a chamada alfabetização

[1] s.reily@qub.ac.uk

> científica. Contribui, portanto, para incluir os cidadãos no debate sobre temas especializados e que podem impactar sua vida e seu trabalho. (BUENO, 2010, p.1).[2]

E as associações de pesquisadores, mais ou menos implicitamente, têm acreditado na relevância de se compartilhar uma produção que – por maior que seja o sentido de individualidade durante um processo de pesquisa – sempre ocorre referenciada e controlada pelas práticas de certa comunidade, e é portanto uma produção coletiva. Compartilhar o conhecimento produzido seria um dos princípios organizadores que nos trazem à cidade de João Pessoa neste momento, por exemplo.

Mas uma crença antiga e muito genérica como essa precisa de uma discussão que deixe explícitas, em nosso caso, as intenções e o que temos realizado, ou deixado de lado – no sentido de distribuir e comunicar os processos e produtos da atividade etnomusicológica. A própria ideia de "bem público", presente no título desta sessão, é também uma formulação tida como valiosa, mas que, pelo mesmo caráter genérico e abstrato, merece discussão aberta, com avaliação e autocrítica dos papéis que estamos desempenhando, efetivamente.

E o tema da sustentabilidade se relaciona por mais de uma via com o tema particular desta mesa-redonda. Um problema de sustentação do acesso ao conhecimento foi apontado pelo historiador Robert Darnton, da Universidade Harvard e um dos reponsáveis pelo projeto da Digital Public Library of America (DPLA), lançada em 18 de abril de 2013 como biblioteca virtual de Livre Acesso, com arquivo inicial de 2 milhões de livros, documentos e outras obras. Em entrevista ao programa Roda Viva, da TV Cultura, ele vê ocorrer na internet uma oposição entre "democratização vs. comercialização", e, no contexto norte-americano, ele aponta o seguintes: desde os anos 1980, houve inflação de 400% na comercialização de periódicos acadêmicos, contra 70% de aumento no índice geral de consumo. Três editoras controlam 42% de todos os artigos científicos. Dados desta crescente e restritiva comercialização o levam a refletir que:

> Nós, acadêmicos, fazemos a pesquisa, escrevemos os artigos, damos pareceres aos artigos de colegas, servimos nos conselhos editoriais, tudo isso gratuitamente. E então temos que comprar de volta o produto de nosso trabalho, a preços proibitivos.[3]

As relações entre economia capitalista e as políticas para cultura e educação são objeto de atenção para quem trabalha com etnomusicologia, e nos levam a perguntar também o que temos feito em ações de divulgação científica, com a produção de materiais para o ensino e aprendizagem – numa época em que se implementa no Brasil a presença obrigatória da música no Ensino Básico. Outro exemplo de questão: O que temos feito, em termos tanto de escrita como de comportamento, nas chamadas "redes sociais"?

Anotações sobre as exposições

Para apresentar e discutir a temática ampla e importante, com enfoques específicos, os convidados trouxeram contribuições como estas que vão anotadas a seguir.

[2] BUENO, Wilson da Costa. Comunicação científica e divulgação científica: aproximações e rupturas conceituais. **Inf. Inf.,** Londrina, v. 15, n. esp, p. 1 - 12, 2010.

[3] Transcrito do programa exibido em 24 de setembro de 2012, e acessível em http://tvcultura.cmais.com.br/rodaviva/robert-darnton

A profª Suzel Ana Reily, dando à sua exposição o título de "A etnomusicologia e a produção cultural", começou tratando da distinção entre domínios acadêmicos e não-acadêmicos e da produção coletiva de cultura e do conhecimento. Destacou que as tecnologias condicionam essa produção, assim como sua recepção, dando como exemplo mudanças no próprio processo de escuta. Apontou que, com a internet, estão em cena novas formas editoriais e de comunicação acadêmica, como no caso do *streaming* de congressos e dos *blogs* (citando como exemplo os de Jeff Titon e de Barbara Alge).

Levando em conta a palavra-chave na temática do Encontro, "sustentabilidade", e diante de uma quantidade e um acesso crescente às informações e ao conhecimento, Reily coloca a questão: "O que sustentar?". Com a pergunta, Reily indica problemas de "defasagem, obsolescência e descarte", assim como mudança de hábitos e de sensibilidades com relação aos discursos epistêmicos e culturais.

Em seguida, o prof. Miguel Angel Garcia trouxe a exposição "Niveles de sustentabilidad del conocimiento etnomusicológico", tendo previamente enviado seu texto-base aos participantes. Para Garcia, haveria significados distintos da palavra "sustentabilidade", ora ligada a ganhos econômicos, ora ligada à necessidade de garantir a continuidade de uma prática – e na discussão desses significados há riscos (como o de cair em "vazio conceitual") e benefícios (ao se revisar conceitos como "patrimônio imaterial"). A exposição organizou-se então a partir de uma pergunta-chave: o que entendemos por sustentabilidade do conhecimento etnomusicológico?

Tratando de uma diferença qualitativa que observa na produção acadêmica em etnomusicologia, Garcia apresentou uma lista de condições para viabilidade e sustentação do conhecimento nessa área, argumentando que já existem: "pesquisas; pesquisadores e instituições dispostos a comunicar os resultados dessas pesquisas; órgãos estatais e empresas privadas interessados em investir na área; distintos suportes de escritura; diferentes canais de difusão (*onlin*e e *offline*); a WEB; o acesso livre; uma legislação que regule os usos; práticas ilegais de acesso; descentralização da informação; dispositivos de avaliação regionais e internacionais; dispositivos de maximização da visibilidade e acessibilidade, etc."

O que falta e se requer, para viabilidade e sustentação do conhecimento, é desenvolver uma condição "intratextual", uma variável que, segundo Garcia, é capaz de conferir vitalidade ao texto, ao registro. Transcrevo do texto original:

> *El artículo, ponencia, libro y aun reseña, que ofrece reflexiones sobre los métodos, o que es rico y crítico en el empleo de conceptos, o que establece un diálogo con los cánones de la disciplina o que abreva de otras áreas del conocimiento o que visibiliza los dispositivos de observación y análisis o que cuestiona las formas de representación, es un texto que hace una alta contribución a la sustentabilidad del conocimiento etnomusicológico. Es un texto que genera un punto de convergencia de investigadores interesados en los más diversos temas y áreas geográficas, es un texto que da lugar a una suerte de "zona franca del conocimiento", donde los estudios de caso confluyen y dialogan*.

Identificando uma distribuição desigual de crítica e reflexão conceitual na produção etnomusicológica, Garcia aponta que os diferentes textos geram "alta" ou "baixa" contribuição ao conhecimento na área, em função de gerarem mais ou menos pontes entre pesquisas, mais ou menos "discursividade" – sendo que essa desigualdade se manifesta

"entre países, entre instituições e entre pessoas [pesquisadores]". Com tal distinção entre tipos de texto, Garcia sugere que os diferentes níveis de contribuição têm diferentes implicações para a sustentabilidade do conhecimento etnomusicológico.

Em seguida, a profª Deise Lucy Montardo deu à sua exposição o título de "Diário de uma antropóloga Waikana – Redes sociais como forma de divulgação científica", e recorrendo a casos etnográficos, tratou do uso da internet pelos indígenas para divulgar suas produções e reflexões. Iniciou tomando o caso do "diário de uma antropóloga indígena", para refletir sobre a relevância do uso de "redes sociais", que têm veiculado notícias e comentários sobre editais, movimentos políticos, além de serem canal para expressão de "conhecimentos nativos". Abordou mais dois casos: uma página eletrônica baseada em diários pessoais, com prática de reflexividade, inclusive sobre o processo de pós-graduação daquela antropóloga; e o uso da internet para promover mobilização em torno de conflitos com Guarani-Kaiowá no MS.

A respeito de divulgação científica, Montardo destacou a realização de programas televisivos, produzidos pela TV UFAM. Apontou também a relevância da implantação de escolas com metodologia participativa, de uma universidade indígena, e o problema da autonomia administrativa. Com respeito à pesquisa etnomusicológica ou antropológica, Montardo indicou uma problematização para o/a pesquisador/a indígena que a conduz: "Ser só pesquisador ou viver a cultura redescoberta?"

Quanto às recentes Leis do Ensino (11.645 e 11.769), que dispõem sobre a obrigatoriedade, no Ensino Básico, de conteúdos curriculares de história e cultura indígenas e afro-brasileiras (11.645), e sobre a obrigatoriedade de conteúdos de música (11.769), Montardo destacou a relevância da produção de "materiais de apoio" como forma de atuação em divulgação científica.

A professora encerrou pedindo aos presentes atenção à mesa-redonda que, na quinta-feira seguinte, seria organizada com representantes indígenas, pela primeira vez convidados a participar desssa forma em um Encontro Nacional da ABET.

Comentário final

As três exposições focalizaram aspectos anunciados no resumo, contribuindo para discussões e ações que se façam a partir do VI Encontro Nacional da ABET, bem como para análises retrospectivas do que temos realizado, do que está relegado por enquanto, ou do que se encontra ainda em construção. Foram feitas indicações importantes, por Reily, Garcia e Montardo, sobre a existência de canais e meios de circulação do conhecimento, notadamente com o uso da rede mundial de computadores.

No período que se seguiu às falas dos convidados, foram trazidas perguntas à mesa, sem que se caracterizassem convergências para uma questão-síntese naquele momento. Dentre as preocupações expressas, tanto pelos convidados como pela plateia, não parece ter tido relevo o aspecto econômico-político, de uma tendência à concentração dos negócios editoriais e à comodificação da produção acadêmica (anunciada no resumo e na introdução).

De certo modo, parece que não estamos nos ocupando, em coletivo, de responder a certas perguntas estratégicas para a sustentabilidade do trabalho intelectual, político e educativo que realizamos no campo da etnomusicologia, especialmente em relação com a ideia de "bem público", presente no título da mesa, mas não explicitamente discutida. Algumas

dessas perguntas, de interesse comum a uma sociologia do conhecimento, foram aludidas por Garcia: "quem atua, quem ganha, quais são os ganhos?". Outras poderiam ser: "Quem tem acesso à internet? Em que condições as pessoas de diferentes setores sociais fazem uso desse recurso?"

Revela-se, por outro lado, uma preocupação com qualidades intrínsecas de nossa produção, como critério e condição de sua sustentação. Revela-se também uma questão de responsabilidade, quanto à participação da ABET em instâncias da vida pública, com respeito à divulgação dos conhecimentos produzidos em etnomusicologia. Aludindo à colocação de Montardo, atuar na produção de materiais de apoio à escolaridade, e à educação em geral, pode ser papel relevante de uma associação acadêmica na mediação entre a legislação recente para o ensino – em especial as leis 11.769 e 11.645 – e sua aplicação no país.

A sessão deu indicações de que, em consenso, entendemos a "sustentabilidade" do conhecimento em etnomusicologia como dependente de um engajamento na produção, comunicação e discussão de teorias, indo além do aspecto descritivo-particularista que observamos em parte das pesquisas e comunicados em nosso campo. Por extensão, entende-se que também aí reside um problema de responsabilidade para os membros da associação, na formação de novos quadros e na auto-crítica continuada.

La etnomusicología y las condiciones de posibilidad del conocimiento

Miguel Angel García
switayah@yahoo.com.ar
Universidad de Buenos Aires

Resumen[4]**:** La generación y difusión del conocimiento etnomusicológico pueden ser repensadas mediante el concepto de "sustentabilidad". Este concepto posee un creciente carácter polisémico que lo coloca al borde de un vacío de significado y su presencia en los proyectos de promoción musical parece haberse convertido en un imperativo para garantizar su aprobación y éxito. A pesar de estos problemas, resulta útil para reflexionar sobre la necesidad de generar un saber etnomusicológico vital, viable, cohesionado y dialógico. Asimismo, permite retratar a la etnomusicología como un *locus* compuesto por "zonas" que presentan diferentes niveles de criticismo, de autoreflexividad y de diálogo con otras disciplinas.

Palabras clave: etnomusicología; sustentabilidad; conocimiento; distribución desigual de la crítica.

Abstract: The generation and dissemination of knowledge can be re-thought through the concept of "sustainability". This concept has a growing polysemic character which is pushing it to the edge of a meaning vacuum, and its presence in projects dealing with music promotion seems to have become an imperative to guaranteeing their approval and success. In spite of these problems, this concept is useful to reflect on the necessity of creating a vital, viable, cohesive and dialogic ethnomusicological knowledge. Additionally, this concept allows us to portray ethnomusicology as a *locus* with different levels of criticism, self-reflexivity and dialogue with other disciplines.

Keywords: Ethnomusicology; sustainability; knowledge; unequal distribution of criticism.

[4] Ver artigo completo em http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/85

3. Sustentabilidade dos patrimônios e da patrimonialização

Samuel de Melo Araújo (moderador)
araujo.samuel@gmail.com
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Anne Caufriez (*Musée des Instruments de Musique*, Bélgica), Angela Luhning (UFBA) e Flávia Tony (IEB/USP).

Resumo

Nas últimas décadas, têm-se observado o reconhecimento crescente da categoria de patrimônio imaterial no debate público em geral, e, particularmente, em âmbitos da produção cultural, da reflexão acadêmica e da gestão pública. Este fato, observável praticamente em todo o mundo, graças em grande medida ao papel desempenhado pela UNESCO e determinadas entidades nacionais e regionais, abre hoje um campo de interação, marcado por colaborações e disputas, entre diversos sujeitos sociais. Como tal processo é invariavelmente permeado por assimetrias de poder existentes, há mais ou menos tempo, nas sociedades em que é deflagrado, em situações de conflito de interesse, tal processo coloca muitas vezes em questão o presumido lugar de neutralidade acadêmica, ao serem acionados, conceitos, valores, materialidades, acervos e produção sonora, em geral, para legitimar determinadas posições, por vezes, problemáticas em si, antagônicas, ou mesmo, hostis. Esta mesa coloca em discussão as relações entre políticas públicas e produção de conhecimento sobre a ação musical, destacando a maneira como interferem e são interferidas por iniciativas de produção, armazenamento, difusão, circulação e recepção culturais diversas.

Músicas da Ilha de Porto Santo (Madeira)

Anne Caufriez
esfe@skynet.be
Musée des Instruments de Musique – Bruxelas

Resumo

Durante o século XV e XVI, Madeira estava no cruzamento de várias rotas marítimas, constituindo uma base para as guerras luso-marroquinas, que iam conduzir ao futuro império colonial português, situada na rota dos escravos em direção do Brasil. Até se pode dizer que Madeira foi a origem da expansão do império colonial português e, também, a origem do comércio gigante da cana de açúcar e dos escravos, que dependiam deles. Embora o fato dos escravos africanos terem vivido na Madeira, até recentemente, é bastante difficil de encontrar traços musicais visíveis deles na música do arquipélago e, até se fosse o caso, a música deles não teria sobrevivido até o século XXI. Por outro lado, as guerras luso-marroquinas do século XVI, nas quais Madeira desempenhou um papel de primeira importância, parecem ter deixado mais traços na música do arquipélago, que foi, muitas vezes, atacado por piratas de várias origems (norte africanos, franceses e ingleses). O artigo tenta tornar mais claro os traços visíveis destes acontecimentos históricos na música tradicional insular e como este rico transatlântico de rede de influências constituiu um fator de relevo para a elaboração de uma nova visão dela. A autora do artigo voltou recentemente na ilha do Porto Santo, aonde realizou pesquisas de campo nos anos oitenta, observando que a música tradicional desapareceu completamente da vida atual da ilha. Ela tenta analisar qual é a política local em relação ao patrimônio da ilha e como os portosanteses tentam, atualmente, reconstituir a música do passado

(graças aos arquivos musicais preservados pelos etnomusicólogos). O autor publicou recentemente um CD sobre a música do Porto Santo, com as gravações «históricas» que realizou na ilha.

Palavras-chave: Ilha da Madeira; patrimônio musical; política cultural

Music of Porto Santo Island (Madeira archipelago)

Abstract

During the 15th and the 16th century Madeira was at the crossroads of many maritime routes and a base for the Luso-Morrocan wars with the future Portuguese colonial empire, travelling via the slavery route leading to Brazil. We can even say that it is at the root of the expansion of the Portuguese colonial empire and also that of the immense trade, that of sugar cane and of slavery, the cultivation of which depended on them. Although African slaves have lived in Madeira until recently, it is nonetheless difficult to ascertain visible musical traces that they have left in today's music and even in the event of their existence, they would not have been preserved up to the 21st Century. On the other hand, the Luso-Marocan wars of the 16th century in which Madeira played a vital role, appears to have left more traces in the music of the archipelago, which had constantly been besieged by pirates of all origins (North Africans, French and English).

The article clarifies the visible traces of these historical events in today's music and how this rich transatlantic trade network constitutes a relevant feature in the elaboration of a new vision of island music. The author of this article came back recently in Porto Santo Island where she conducted researches some years ago, and she noticed that the traditional music completely disappeared in today's life. She analyze the local policy in relation to the musical patrimony of the island and how the Porto Santo inhabitants try today to reconstitute the music of their past (thanks to the musical archives preserved by ethnomusicologists). She recently published a CD on Porto Santo music, with his recordings of the eighties.

Keyword: Madeira; patrimony; policy.

INTRODUÇÃO

Porto Santo é uma pequena ilha fustigada pelos ventos e situada no cruzamento das rotas entre a Europa e a África[1]. Tem cerca de quatro mil e quinhentos habitantes, que vivem dispersos por setes povoações, hoje em expansão. O seu isolamento e a sua pequena dimensão (11 km de comprimento e 6 km de largura) explicam por que razão a ilha viveu durante muito tempo na sombra da Madeira.

Porto Santo foi descoberto em 1425, na sequência do naufrágio de João Gonçalves Zarco e Tristão Vaz Teixeira, dois cavaleiros da casa do Infante D. Henrique, *o navegador* (irmão de D. Duarte). Consta que se dirigiam para a costa africana quando foram arrastados para aquela pequena ilha que, por lhes ter salvo a vida, recebeu o nome de "Porto Santo".

Pouco depois, a ilha serviu de apoio aos portugueses nas guerras que os opuseram aos mouros[2], travadas a partir das praças-fortes de Marrocos. Essas guerras, que se prolongaram pelos séculos XV e XVI, supostamente destinavam-se a consolidar a Reconquista, mas, na verdade, constituíam o pretexto para a corte portuguesa abrir uma nova rota marítima através da costa africana: a rota da Índia, que permitiria retirar aos árabes o monopólio do comércio das especiarias (RICARD, 1949, p. 401-3, 408).

O povoamento de Porto Santo começou a fazer-se com italianos, a quem Portugal outorgou títulos de nobreza, e com colonos oriundos do Algarve, a costa sul do país. Muitos dos ita-

[1] As ilhas de Madeira são situadas no Oceano Atlântico, na mesma latitude que Marrakesh (Maroco). Só duas ilhas são habitadas: Madeira e Porto Santo.

[2] Os mouros designam os berbeiros, árabes e africanos.

lianos eram navegadores que tinham oferecido os seus serviços à corte portuguesa, com a contrapartida de ascenderem à nobreza. À ilha também chegaram escravos mouros, aprisionados durante as guerras luso-marroquinas e para ali deportados (BRITO 1968, p. 5, 7; BRAGA, 1905, p. 258, 282-83; DIAS, 1952, p. 180-1; COSTA, 1950, p. 10-13).

Muito menos protegido pelo relevo do que a Madeira, Porto Santo foi alvo fácil dos piratas desde o século XVI. Sofreu assaltos sucessivos de corsários franceses (1566), ingleses (1595), marroquinos (1617) e argelinos (1667), que, facilmente, desembarcavam na praia e atacavam os ilhéus. A incursão argelina foi a mais trágica, pois dizimou quase todos os habitantes: sobreviveram apenas dezoito homens e sete mulheres. A reconstituição da população fez-se com agricultores da Madeira e com uma segunda vaga de escravos mouros. Porém, em 1690 e em 1708, a ilha voltou a sofrer o assalto de piratas franceses (SERMENTO, 1933, p. 5-10; COSTA, 1950, p. 22)

Durante séculos, Porto Santo viveu sobretudo da cultura de cereais, da vinha, das árvores de fruto e da pastoreio – com os rebanhos da ilha a abastecer os mercados do Funchal. Contudo, em 1979 uma enorme seca abalou seriamente a sua economia agro-pastoril, já então bastante fragilizada. A pesca, bem como a exploração da cal e da argila, serviam de recursos complementares para os agricultores (COSTA, 1950, p. 13-16, 51-52).

Anos antes, em 1960, a construção de um aeroporto da NATO destruíra uma boa parte dos campos agrícolas, dando início ao desmembramento da economia tradicional. O desenvolvimento do setor terciário e da pequena indústria associada ao turismo acelerara ainda mais o processo. Em 1982, o ano em que efetuávamos as gravações, encontramos apenas sete agricultores e um rebanho de ovelhas que, por falta de pastagem, estava prestes a ser conduzido para os Açores[3].

A MÚSICA DE PORTO SANTO E SUAS GRANDES CARACTERÍSTICAS

A música de Porto Santo traduz um sincretismo original, que em parte reflete a sua história, já que conta com repertórios de origem portuguesa, mas também com outros de influência marroquina. Nos primeiros encontramos cantares comuns a todas as regiões de Portugal (como os *romances*) e instrumentos musicais que constituem uma versão original e autóctone de certos instrumentos de corda característicos do noroeste do país. Por outro lado, alguns cantares associados aos trabalhos agrícolas assemelham-se à música árabe, o mesmo acontecendo em relação à principal dança da ilha. Apesar de Portugal continental ter estado sob domínio dos mouros durante vários séculos, não se encontra ali, em nenhuma zona, uma influência musical do Magrebe tão forte como em Porto Santo. Isso deve-se, provavelmente, ao fato da ilha ter importado escravos mouros como mão-de-obra agrícola ao longo do século XV, quando no continente os mouros já haviam sido expulsos no século anterior, na sequência da Reconquista (SANTOS, 1937, p. 83-88; COSTA, 1950, p. 29-37).

Além da influência marroquina, outras músicas de origens e cronologias diversas acabaram por convergir e cristalizar-se em Porto Santo. Alguns repertórios coreográficos denotam influências francesas e inglesas, cuja origem é difícil de determinar. Poderíamos pensar que foram trazidas pelos piratas, mas a verdade é que também se encontram em algumas danças entre Douro e Minho, a região portuguesa que marcou mais profundamente a música da Madeira.

[3] Informações recolhidas durante a nossa estadia na ilha.

Por outro lado, se nos referirmos às danças características de Porto Santo, como o *baile da meia-volta* e o *baile do ladrão*, podemos dizer que a ilha representa um núcleo musical autônomo no contexto do arquipélago da Madeira. A formação instrumental comum em Porto Santo também é mais reduzida do que na ilha da Madeira. A de Porto Santo é composta pela *rabeca*, um violino que toca a melodia, e pela *viola de arame* e o *rajão*, outros dois instrumentos de corda que a acompanham. Por vezes junta-se à orquestra o *braguinha* e, mais ancestralmente, um raspador, o *reque-reque*, que, entretanto, caiu em desuso. Uma das principais originalidades dos cordofones da Madeira é o fato de, com frequência, possuírem cordas metálicas, o que lhes confere um timbre especial (SANTOS, 1942, p. 5-6).

Na altura das nossas pesquisas nesta ilha, a música tradicional de Porto Santo tinha, sobretudo, um papel festivo. O conjunto de instrumento de cordas, composto pela *rabeca* e duas *violas*, estava presente em todas as festas, religiosas ou profanas, associando-se às diversões dominicais e animando os banquetes populares. Na nossa recolha, embora tenhamos registrado alguns cantares do calendário agrícola ou dos divertimentos quotidianos, não conseguimos encontrar vestígios da música pastoril[4].

Hoje, queria também apresentar-lhes o disco CD que publiquei recentemente, o que representou um trabalho de sustentabilidade do patrimônio desta ilha, até lá desconhecido do ponto de vista musical (o que não é o caso da ilha da Madeira, aonde a associação "Xaramba" realizou várias recolhas, depois daquelas iniciadas por dois professores do Conservatório do Funchal). Voltando na ilha, em 2013, percebi que não só as músicas que gravei já não são interpretadas hoje, até se pode dizer que estão extintas completamente, mas também percebi que as minhas gravações tornaram-se as únicas publicadas que existiam sobre esta ilha. Isto quer dizer que estas gravações tornaram-se, além da minha vontade, "gravações históricas".

Os *romances* ou *romanceiro*

O *romance* é uma poesia cantada ou recitada, formada por versos octossilábicos, assonante nos versos pares. O conjunto dos romances forma o *romanceiro,* bem conhecido aqui no Nordeste.

Um dos mais relevantes aspectos do canto do *romanceiro* na Madeira (FERRÉ 1982, p. 13-20) é de servir de intermediário nas festas e de estar acompanhado pela viola de arame[5] (ARAGON & ANDRADE, 30/33, 1982, f. A, trecho 5 & f.B, trecho 5). Mas em Porto Santo, não é o caso. Os *romances* são mais cantados *a capella*, sobretudo pelas mulheres no lar. Não são cantadas para ceifar o centeio, como no nordeste de Portugal.

Na aldeia de Campo de Cima, encontramos duas senhoras (mãe e filha) que ainda tinham uma memória extraordinária para o *romanceiro*. Porque em Portugal, o *romanceiro* desapareceu muito mais cedo do que no Brasil[6].

Leonardo

"Leonardo" é a versão local de Gerinaldo, um *romance* do ciclo romanesco bem conhecido no continente. O personagem Leonardo é o pajem de um rei que vai bater à porta da infanta durante a noite. Porém, para seu azar, o rei surpreende-o deitado ao lado da jovem (VASCONCELOS, 1960, p. 549-53).

[4] Informações recolhidas durante a nossa estadia na ilha.
[5] Pesquisas na ilha.
[6] Pesquisas na ilha.

Em Portugal, os *romances* costumam ser cantados com base em melodias arcaicas, em que se repetem constantemente uma ou duas frases musicais, o que confere à interpretação um caráter simultaneamente despojado e solene.

A guerra de Dom João

Este *romance*, do ciclo romanesco, tem uma narrativa de origem medieval, semelhante a uma velha forma de epopeia transmitida oralmente. Relata a história de uma moça que, na Idade Média, se disfarça de guerreiro e parte para a guerra, motivada pelo fato do rei, seu pai, não ter herdeiros do sexo masculino (VASCONCELOS, 1960, p. 549-53). É cantada numa melodia curta e descendente, característica do repertório, e acompanha os trabalhos domésticos ou os momentos de diversão das mulheres.

Cantiga de amor

Nas nossas pesquisas em Porto Santo, observava-se evoluções, transformações, dinâmicas, criatividade na música tradicional, que nunca é estática ou fixa uma vez por todas. Ao contrário, as nossas cantoras, que sabiam tantos *romances* (mãe e filha), também eram compositoras. Sensibilizadas por uma poesia escrita por um poema popular da aldeia delas, uma poesia inspirada numa história de amor real, elas decidiram musicá-la, "para a deixar gravada na memória das gentes", disseram elas. A composição delas é uma polifonia cantada em terça, que se foi assumindo como "tradicional"[7] (CAUFRIEZ, 2011, CD, pl. 2).

A MÚSICA INSTRUMENTAL

O *Baile do ladrão*

Este *baile do ladrão*, de caráter lânguido, é uma das duas grandes danças tradicionais de Porto Santo. Teria substituído uma dança mais antiga, chamada *baile sério*, que entrou em declínio, e que se assemelha a uma antiga quadrilha, gênero coreográfico que também encontramos no noroeste de Portugal continental. Julga-se que a quadrilha chegou a essa região por intermédio das cortes inglesas, no século XVII, ou pelas francesas, no século XIX. Embora não existam testemunhos da chegada do *baile do ladrão* à Porto Santo, esta dança, pontuada por intervenções vocais e fórmulas de comando, é sempre acompanhada por uma orquestra composta por três instrumentos: a *rabeca*, a *viola de arame* e o *rajão*[8].

O *Baile da meia-volta*

Os habitantes da ilha atribuem a esta dança uma origem marroquina. É, portanto, considerada muito antiga e, talvez, trazida pelos piratas. O baile faz lembrar um grupo de prisioneiros que avançam em fila indiana, obedecendo às ordens de um homem, o *mandador*, o que nos leva a pensar numa arcaica dança de roda de prisioneiros mouros. Terão, aliás, existido, na costa sudoeste da Madeira, danças de escravos mouros semelhantes a esta e que deapareceram há muito tempo. O *baile da meia-volta* reconhece-se pelo mestre da dança, que ao mesmo tempo é o tocador de *viola de arame* ou de *rajão*, e que se coloca na fila dos dançarinos ou no meio do círculo que estes formam. Toca, canta e, ao mesmo tempo, vai gritando as suas ordens, que indicam mudança de figuras de dança (ou de passos).

O *baile da meia-volta* costumava ser interpretado nas eiras, que outrora se encontravam junto das casas de cada família. Possui, por isso, uma relação antiga com a colheita dos cereais e com os momentos de diversão que lhe estavam associados. Mas na época o nosso trabalho

[7] Pesquisas na ilha.
[8] Informações recolhidas na ilha.

constituía, sobretudo do grande repertório das festas religiosas, como o Natal, a Páscoa ou as festas dos santos padroeiros, bem como dos casamentos e dos banquetes familiares.

Já em 1982, quando estivemos em Porto Santo pela primeira vez, esta dança não era mais do que uma recordação escondida na letargia das memórias. A versão do *baile da meia-volta*, apresentada no disco, baseia-se num trabalho de reconstituição do baile tradicional, que durou várias semanas, pois foi necessário descobrir e reunir os raros tocadores, cantores e dançarinos que ainda eram capazes de executá-la. Habitualmente, esta dança é acompanhada por uma *rabeca*, uma *viola de arame* e um *rajão.* A dança, compacta e vigorosa, desenvolve-se em movimentos concêntricos e repetidos, que aos poucos arrastam os dançarinos para um ritmo em espiral que termina numa forma de transe[9].

A parte instrumental do *baile da meia-volta* é bem portuguesa (pelas *violas* e *rabeca*), mas algumas das suas componentes vocais e coreográficas têm origem árabe. Por isso, constitui uma dança única no gênero, e só Porto Santo terá guardado a sua memória. Na sua encarnação atual, tal dança constitui, talvez, um dos raros testemunhos da música deixada pelas guerras luso-marroquinas, precursoras das grandes conquistas coloniais portuguesas.

CONCLUSÕES

Atualmente, em Porto Santo, o tempo de cantar *romances* e de tocar o *baile da meia-volta* já está ultrapassado. Morreram completamente os maiores repertórios da música tradicional e até a música tradicional toda. Não é porque essa música já estava desaparecendo dos hábitos na altura das nossas pesquisas na ilha (as primeiras foram em 1982), mas, sobretudo, porque o turismo desenvolveu a ilha de tal modo, que já não podia reconhecê-la quando voltei lá em 2012. Foram construídos muitos hotéis, apartamentos, casas de aluguel para turistas e até um centro de *thalasso*-terapia e um campo de *golf*, numa ilha tão pequena, que, naquele ano, sofreu de falta de água! Essa indústria turística extinguiu, de maneira brutal, a cultura dos seus habitantes, qual seja: música, literatura oral, costumes, agricultura, tecnologia e saber dos camponeses, que ficaram completamente expropriados, em pouco tempo, de tudo o que orientava a vida deles. Mas esta vacuidade cultural, e de identidade, teve como contrapartida um melhoramento das condições de vida, que estavam muito duras no passado.

O caso desta ilha levanta a pergunta da resistência da música tradicional adiante da megalomania da indústria turística, desenvolvida e representada aqui pelos interesses estrangeiros (espanhóis, italianos, russos, americanos, ingleses...). Os habitantes dessa ilha tornaram-se os empregados de uma indústria turística estrangeira, embora estejam na terra deles. Também levanta a pergunta do patrimônio, que não consegue ser reconhecido a tempo pelas autoridades políticas e culturais (como a Secretaria do estado a Cultura/ Educação), que sempre tiveram outras prioridades, ao invés de haver uma participação dos insulares no processo de transmissão dos repertórios tradicionais. O caso dessa ilha pode aparecer como um caso isolado ou extremo, mas não é. Várias ilhas mediterrânicas conheceram uma situação semelhante, embora que a situação do patrimônio musical esteja muito diferente de uma ilha para a outra (ex. As Baleares, a Sardinha, Capri ou a Sicília, a Creta, Cítera), aonde a emigração também pode ser uma das razões do desaparecimento da música tradicional.

[9] Informações recolhidas na ilha.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, A. Rodrigues de. *Romanceiro do archipelago da Madeira.* Funchal: Voz do povo, 1880.

BRAGA, T., *História da poesia portuguesa.* Porto: Imprensa portugueza, 1871, vol. II.

BRITO, R. Soeiro de, "Primórdios da colonização portuguesa no Atlântico". *Geographica, Lisboa,* V/14, p. 2-20, 1968.

COELHO, A. Borges, "Terras virgens no Atlântico". *Seara Nova*, Lisboa, n° 1410, p. 94-95, 1963.

CORNIL, S., "Inès de Castro. Contribution à l'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes". *Mémoire de l'Académie Royale de Belgique (Lettres et sciences morales et politiques)*, Bruxelles, XLVII/2, p. 55-63, 1952.

DIAS, J., "Nótulas de etnografia madeirense (contribuição para o estudo das origens étnico-culturais da população da ilha da Madeira)". *Biblos, Porto,* XXVIII (1952), 179-201.

FERRÉ, P., *Romances tradicionais.* Funchal: Câmara Municipal do Funchal, 1982.

LIMA, F. de Castro Pires, "Generalidades sobre o romanceiro". CASTRO LIMA, F. de, *Romanceiro*. Lisboa: Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, p. 7-26, 1959.

MORAIS, M., *A Madeira e a música (Estudos c. 1508-c.1974)*, Funchal: Empresa Musicipal «Funchal 500 anos», 2008.

RICARD, R. "Les places luso-marocaines et les îles portugaises de l'Atlantique". *Anais-Academia Portuguesa de Historia*, Lisboa, vol. 2/2 sér.,p. 401-3, 408, 1949.

VERLINDEN, Ch. "Formes féodales et domaniales de la colonisation portugaise dans la zone Atlantique aux XIVe et XVe siècles et spécialement sous Henri le Navigateur". *Revista Portuguesa de Historia*, Lisboa, vol. IX, p. 4, 7-10, 1960.

COSTA, M. de L. de Oliveira Monteiro dos Santos, *Porto Santo, monografia linguística, etnográfica e folclórica.* Porto: Casa do Castelo, Porto, 1950.

SERMENTO, Tenante-Coronel Alberto Artur, *Noticia histórico-militar sobre a ilha de Porto Santo*. Funchal: Diário de Notícias, 1933.

SANTOS, C. *Tocares e cantares da ilha.* Funchal 1937.

_____. *Trovas e bailados da ilha*. Funchal 1942.

VASCONCELOS, J. Leite de, *Romanceiro português.* Coimbra: Universidade, 1960, vol. II.

Discografia

ARAGÃO, A. & Andrade, A. Pestana, *Cantares e música da Madeira*, 30/33. Funchal: Secretaria Regional da Educação e Cultura, Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 1982, Lissom, Mad 001-002.

CAUFRIEZ, Anne, *Musique de l'île de Porto Santo (Archipel de Madère)*, CD, Genève: Musée d'Ethnographie, Archives Internationales de Musique Populaire, 2011, VDE, CD n° 1348.

Sustentabilidade de patrimônios musicais e políticas públicas a partir de experiências e vivências musicais em bairros populares

AngelaLühning
angela_luehning@yahoo.com.br
Universidade Federal da Bahi (UFBA)

Resumo[10]

O presente texto, apresentado no VI ENABET na mesa "Sustentabilidade de patrimônios musicais e políticas públicas" aborda o tema a partir de experiência e vivências em bairros populares em Salvador. Isso permite trazer olhares diferenciados sobre a questão, indo além de definições e discussões existentes na literatura específica, refletindo também sobre os próprios contextos culturais que dialogam com conceitos como patrimônio musical e políticas públicas. Para atender à importância de processos culturais participativos, cuja percepção parece fundamental para compreender as tensas relações entre conceitos e as percepções das próprias pessoas envolvidas, foi aplicado o conceito do "ecossistema cultural".

Palavras-chave: sustentabilidade cultural; "ecossistema cultural"; etnomusicologia.

Abstract

The present paper, presented in the sixth ENABET conference, as part of the panel "Sustainability of musical patrimony and public policy" addresses the issue of lived experiences in popular (in the sense of working class) neighborhoods in the city of Salvador, Bahia. This permits an understanding of different ways of thinking about this question, going beyond existing definitions and discussions in the literature on the subject, also reflecting over the very cultural contexts that dialogue with concepts such as musical patrimony and public policy. In order to meet the need for participatory cultural processes, which seems to be fundamental in understanding the tense relationship between concepts and their perception by the people involved, the concept of "cultural ecosystem" was used.

Keywords: cultural sustainability; "cultural ecosystem"; ethnomusicology

[10] Ver artigo completo em http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/86

Patrimônio musical e "desgeograficação" do Brasil

Flávia Camargo Toni
flictis@usp.br
Unversidade São Paulo (USP)

Resumo[11]

No século XIX a teoria de Charles Darwin sobre a evolução das espécies conferiu ao homem a certeza de que ele é protagonista/artífice no processo de construção de sua herança, imagem que fecundará também a musicologia. Aqui se retoma a riqueza polissêmica das imagens de herança/memória/patrimônio focalizando o projeto modernista de construção de um perfil musical para o Brasil a partir da eleição de melodias que caracterizassem a sua diversidade. A questão proposta na mesa-redonda da ABET, em 2013, visou discutir em que medida a etnomusicologia brasileira do presente ampliou o que se cristalizou como patrimônio musical e em que medida novas ações poderão ampliar esta noção.

Palavras-chave: patrimônio imaterial; modernismo; memória; direitos culturais.

Abstract

In the nineteenth century, Charles Darwin's theory of evolution brought to mankind the certainty that it is the protagonist and craftsman in the construction of its own heritage. This idea would fertilize musicology as well. The proposal here is to reexamine the rich polysemy of concepts such as heritage and memory, in order to approach the modernist project of building a musical portrait of Brazil through the choice of melodies that might characterize Brazilian diversity. This theme was proposed in a roundtable of the Brazilian Association for Ethnomusicology (ABET), which aimed to discuss the extent to which current Brazilian ethnomusicology has widened what has been crystallized as Brazilian musical heritage and to what extent new actions could help to broaden this notion.

Keywords: immaterial heritage; modernism; memory; cultural rights.

[11] |Artigo completo em http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/87

4. Música, conhecimentos tradicionais e sustentabilidade

Relatório da Mesa Redonda

Deise Lucy Montardo (Moderadora)
deiselucy@gmail.com UFAM

Para exposição e debate nesta mesa-redonda, realizada em 30 de maio de 2013, foram convidados os mestres e intelectuais indígenas Mestre Ancião Secundo *Tôhtat* Krahô, da Aldeia Manoel Alves TI Krahô, Tocantis; Donanin Alves Pereira Kraho, Professor, pesquisador e tradutor indígena da Aldeia Manoel Alves TI Krahô, co- realizador do filme "Sustentando o cerrado na respiração do maracá: conversas com os mestres Krahô"; Valério Vera Gonçalves, Rezador da Aldeia Panambi, Douradina, Mato Grosso do Sul; Izaque João[12], mestre em História pela UFGD, autor da dissertação "*Jakaira reko nheypyrũ marangatu mborahéi*: origem e fundamentos do canto ritual *Jerosy Puku* entre os Kaiowá de Panambi, Panambizinho e Sucuri'y, Mato Grosso do Sul"; Vherá Poty Benites da Silva, *kyringüé ruvixá* (mestre das crianças), coordenador de grupos de cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani, professor e cacique; e a liderança quilombola Ana Lúcia Rodrigues do Nascimento, contra-mestra do côco de roda e liderança da comunidade quilombola do Ipiranga, no Conde, litoral sul da Paraíba. Além dos participantes da mesa, registramos a participação, no encontro, de Marilton Maxacali, que debateu o filme por ele realizado.

Apresentamos inicialmente a proposta da mesa, a qual foi organizada por Rosângela Tugny, Verônica Aldé, Marília Stein e Deise Lucy Montardo, e teve apoio dos Institutos Nacionais de Ciência e Tecnologia (INCTs/Cnpq/Fapesc/Fapeam) Brasil Plural e Inclusão e Pesquisa no Ensino Superior e do Museu do Indio (Funai/Ministério da Justiça) para sua realização. Em seguida faremos um breve relato da mesma.

Resumo

Temos encontrado cada vez mais nos espaços promovidos pela ABET, os mestres e intelectuais que colaboram com o trabalho de professores universitários e pesquisadores. Esta presença torna a produção do conhecimento mais diversa em seus métodos e formas de expressão, enriquecendo sobremaneira a etnomusicologia que se faz no Brasil. A ABET têm se mostrado comprometida com as implementações de políticas de cotas para negros e indígenas nas universidades e participado dos programas de democratização cultural promovidos por diferentes setores da sociedade. Tendo em vista o cenário sócio-histórico do Brasil, apenas ações como esta poderão garantir, proteger e promover a diversidade cultural do país. Da mesma forma, a associação vem participando de denúncias contra atos que perpetram o etnocídio e o genocídio, que se apresenta em novas formas, trazendo novos desafios para a democracia contemporânea no Brasil e no mundo. Assinalamos o envio de representantes da ABET ao I Simpósio Brasileiro de acadêmicos e pesquisadores promovido pela Aty Guasu, em Arroyo Kora, MS em outubro de 2012 e seu apoio para a realização do Seminário "A cosmociência Guarani, Mbyá e Kaiowa e o reconhecimento acadêmico de seus intelectuais". Outras gestões e posicionamentos políticos importantes da ABET vêm demonstrando seu interesse em promover de fato a democracia cultural no Brasil e seu entendimento de que o tema da cultura musical e da diversidade não pode ser alienado das políticas públicas, que dizem respeito às condições de vida, do enfrentamento pela terra e da perda das possibilidades de seu usufruto acirrados hoje no Brasil – no campo e na cidade. Em última instância, a noção de Sustentabilidade é totalmente relacionada aos conhecimentos tradicionais de inúmeras comunidades ribeirinhas, quilombolas, indígenas e de grupos que vivem hoje em aglomerados de favelas em centros urbanos. É

[12] izaquejoao@gmail.com

na teoria e na vivência destes mestres que existe um vinculo direto entre a prática musical e a sustentabilidade.

Relato

A mesa foi iniciada com a apresentação e exibição do filme "Sustentando o cerrado na respiração do maracá: conversas com os mestres Krahô". A Profa Verônica Aldê introduziu a exibição do filme que foi seguida pelas falas de:

- Mestre Ancião Secundo *Tôhtat* Krahô da Aldeia Manoel Alves TI Krahô, Tocantins.
- Donanin Alves Pereira Krahô, professor, pesquisador e tradutor indígena, da Aldeia Manoel Alves TI Krahô. Co-realizador do filme "Sustentando o cerrado na respiração do maracá: conversas com os mestres Krahô"
- Valério Vera Gonçalves, rezador da Aldeia Panambi, Douradina, Mato Grosso do Sul
- Izaque João, mestre em História pela UFGD, autor da dissertação "*Jakairarekonheyp-yrũmarangatumborahéi*: origem e fundamentos do canto ritual *Jerosy Puku* entre os Kaiowá de Panambi, Panambizinho e Sucuri'y, Mato Grosso do Sul."
- Vherá Poty Benites da Silva. *Kyringüéruvixá* (mestre das crianças) possui experiência acumulada como coordenador de grupos de cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani, professor e cacique. Atualmente é liderança na *tekoá Pindó Mirim* (aldeia de Itapuã), em Viamão/RS, atuando também como professor de Guarani na escola da aldeia e em curso de extensão (UFRGS) para não indígenas, em Porto Alegre.
- Ana Lúcia Rodrigues do Nascimento. Liderança da comunidade quilombola do Ipiranga, no Conde, litoral sul da Paraíba, contra-mestre do Côco de roda.

Apresentamos a seguir trechos de algumas das falas dos palestrantes, a sinopse do documentário e o resumo da dissertação de Izaque João:

> Cantamos uma música da Festa da Batata, onde se corre com tora muito pesada. Cantamos para dar alegria e força para a universidade. A diferença entre nós é só a cultura e a língua. A universidade que recebe os índios cresce, aumenta muito os conhecimentos. Vamos juntos construir um futuro para todos nós. Índio quando faz amizade não esquece mais nunca. (Dodanin Krahô, João Pessoa, 2013)
>
> Meu filho contou a verdade. Eu estou gostando muito de João Pessoa. Tô gostando, eu respeito. Estamos encerrando hoje, qualquer um de vocês que querendo, chegar na (Aldeia) Manoel Alves... se tiver viajando no rumo, eu recebo. Até quando passar não sei quantos dias, lá na aldeia não vai gastar nada; vai comer na minha casa, porque nós somos brasileiros. Não somos de outra nação não, de outro pais não. Somos brasileiros. (Secundo Krahô, João Pessoa, 2013)
>
> Eu nunca perdi minha tradição. Eu sou rezador, faço curativo tradicional, eu faço remédio caseiro para poder salvar as pessoas, por isso é que o meu nome é cacique-rezador, para eu nunca perder a cultura." (Valério Verá Gonçalves, João Pessoa, 2013)
>
> A terra é nosso alimento pra poder comer, plantar. A terra é grande valor que alimenta nós povos indígenas. Os povos indígenas quando tem bastante lavoura, planta mandioca, batata, milho, cana pra fazer Chicha e pra fazer dança, pra não perder a cultura, não perder a dança, não perder o cântico. Por isso nós quere-

> mos terra para ser demarcados. Por isso tem a mobilização da Aty Guasu que representa 26 aldeias. (Valério Verá Gonçalves, João Pessoa, 2013)

SINOPSE DO DOCUMENTÁRIO Sustentando o cerrado na respiração do maracá: conversas com os Mestres Krahô

A partir de um processo de capacitação no uso de tecnologias e da pesquisa intercultural desenvolvida na Terra Indígena Krahô junto com os professores, registrou-se dentre outros, o Ritual do Milho (*Amjekim Pohy Jô Crow*) um dos principais eventos do ciclo anual de plantios desse povo. O vídeo documentário, além das belas imagens, das traduções de alguns cantos e da narrativa de "*Catxekwyj* e a Árvore do Milho", associados a esse Ritual, traz a palavra dos anciãos e dos professores/pesquisadores envolvidos no projeto que, nos fazem refletir sobre importantes temas como: alteridade, autonomia e pesquisa indígena, contribuindo com as discussões contemporâneas sobre as diversas maneiras de se compreender e viver a sustentabilidade. Esse material pretende fazer circular um pouco da estética e dos pensamentos e planos Krahô, contribuindo com os esforços internos de salvaguardar suas memórias ancestrais tão caras à etnia, atualmente empenhada na construção de uma "Biblioteca Oral". O poder dos cantos na vida Krahô pode ser percebido nas densas relações entre homens, ambientes e todas as formas de vida que povoam com muitos sons um dos mais antigos e complexos Sistemas Biogeográficos do planeta - o Cerrado.

RESUMO do trabalho apresentado por Izaque João, professor, pesquisador e liderança Guarani Kaiowá, com mestrado em história na Faculdade da Grande Dourados em Mato Grosso do Sul.

O presente estudo, intitulado *"Jakaira Reko Nheypyru Marangatu Mborahéi:* origem e fundamentos do canto ritual *Jerosy Puku* entre os *Kaiowá de Panambi, Panambizinho e Sucuri`y,* Mato Grosso do Sul*",* cujas pesquisas foram realizadas entre 2009 e 2011, analisa o canto ritual dos Kaiowá para a cerimônia de batismo do milho *saboró*. Este ritual é realizado todos os anos nas comunidades indígenas de Panambi e Panambizinho, especialmente no mês de fevereiro, quando acontece a colheita do milho (*Zea Mays*). No entendimento dos Kaiowá, este ritual é de grande importância para a continuidade da produção do milho *saboró* e de todos os produtos agrícolas por eles cultivados tradicionalmente. Por meio deste ritual, o milho se torna apto para ser consumido socialmente, também servindo como forma de reafirmação do modo de ser Kaiowá e para o fortalecimento das relações sociais entre membros de uma mesma comunidade e aliados de outras comunidades indígenas. Além disso, também serve para a reprodução física dos Kaiowá, sobretudo no sentido de perpetuar a continuidade do povo, e o nascimento de crianças sem qualquer tipo de anomalia, e para manter o equilíbrio de elementos climáticos, como a chuva, imprescindível para as práticas agrícolas tradicionais.

Confinados em pequenas reservas os Guarani Kaiowá vêem lutando pela retomada de suas terras tradicionais, e a reconstituição de seus *tekoha.* Na última década, aproximadamente 300 lideranças desse povo foram assassinadas. É imprescindível que se compreenda a importância dos espaços ocupados e registrados na memória dos mais antigos, quando havia as festas de *kunumi pepy* (ritual de iniciação dos meninos) e de *jerosy puku*. Conforme o entendimento dos xamãs, o local onde foi realizada uma festa ritual é considerado sagrado, embora muitos deles estejam invadidos pelo agronegócio brasileiro.

5. Ecologia dos saberes musicais em situação de nomadismo

Relatório da Mesa Redonda

Werner Ewald (Moderador)
wernerew@brturbo.com.br
Universidade Federal de Pelotas – RS (UFPel)

Expositores: Susana Sardo (Universidade de Aveiro – INET – Portugal); Heloisa Duarte Valente[13] (USP- UMC); Marcus Wolff (Universidade Cândido Mendes)

Resumo

A Ecologia dos Saberes – tal como postula Boaventura de Sousa Santos – define "todos os lugares onde o saber é convocado a converter-se em experiência transformadora" e, neste sentido, conduz à interseção de saberes, na perspectiva do interconhecimento. Países receptáculos de imigrações, por sua diversidade cultural, oferecem saberes e respostas múltiplas às suas realidades e conjunturas onde a música tem, certamente, um protagonismo importante por seu papel dialógico. Buscando relacionar o principio da Ecologia do Saber com recorte para o saber em música e para a Etnomusicologia, enquanto disciplina promotora de um saber democrático, o painel se propõe a abordar a criação, a prática, o consumo e a circulação da música em contextos migrantes de caráter voluntário ou impostos e as marcas de suas permanências versus seus deslocamentos e sobreposições, suas estabilidades versus suas instabilidades, suas malhas de exclusão versus incorporação e o estabelecimento de limites, mas também, a ampliação de fronteiras ideológicas, políticas, identitárias, religiosas, culturais e simbólicas.

Considerações Iniciais

O Moderador abriu os trabalhos agradecendo, em nome dos integrantes da Mesa, à toda a equipe organizadora do evento. Em seguida apresentou brevemente os componentes da Mesa destacando suas atividades acadêmicas, interesses de pesquisas e principais publicações na área. Destacou ainda que a colega Alice Lumi Satomi, mesmo não fazendo parte direta da Mesa é pessoa central na mesma, pois compartilha do ineteresse nesta temática, batalhou pela realização da Mesa e compartilhou com o grupo os caminhos a seguir em seu planejamento.

Destacou Werner que os integrantes desta mesa focam em uma abordagem dos deslocamentos de grupos humanos como fenômeno que envolve sujeitos e vidas humanas e não apenas como um mero acontecimento de natureza demográfica, estatística ou cultural, o que, assim pensam, contribui para focalizar as migrações como um **tema** a ser discutido e trazido à propositividade e não como um **problema** a ser superado. Destacou também que a história de grupos em movimento, não é um fenômeno que diz respeito exclusivamente ao passado na história de nações como Brasil e Portuga,l mas uma temática atual porque esse passado reverbera fortemente na sociedade hodierna seja em forma dos debates políticos sobre a questão das cotas e cidadania ou da prática abominável de atos de racismo, violência e xenofobia, e que diariamente somos confrontados com a movência de grupos como uma questão humana e política atualíssima. Após citar exemplos vários sobre estes confrontos, levantou a pergunta: Como tudo isso se relaciona com uma Ecologia dos

[13] whvalent@terra.com.br

Saberes? E mais pontualmente, com uma Ecologia dos Saberes Musicais? Passou em seguida a palavra a primeira expositora, Susana Sardo, seguida pela exposição de Marcus Wolff, finalizando as exposições da mesa, Heloisa Duarte. Seguem os resumos das três exposições, conforme enviados para este relatório pelos respectivos autores.

Susana Sardo

Os debates teóricos em torno do conceito de ecologia aplicado à produção do conhecimento no domínio das ciências sociais e humanas, encontram eco na proposta conceptual da Ecologia dos Saberes, elaborada pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos. Entre 1995 e 2010, Santos vem desenvolvendo a sua reflexão crítica baseando-se na existência de uma cartografia epistémica que separa o pensamento ocidental de um outro alternativo, localizado no sul pré-colonial. Santos advoga que para que seja possível gerar uma ecologia de saberes é necessário interrogar a linha de abissalidade que separa o norte do sul, integrando o que designa por Epistemologias do Sul, e gerando assim um discurso horizontal e uma forma democrática de ver e de entender o mundo.

Porém, no seu exercício de análise, ao propor a superação da abissalidade entre norte e sul, Santos inscreve, a meu ver, uma dupla fractura. A primeira é de carácter cronocêntrico e reside na crença segundo a qual o Sul deve ser amputado da sua relação com o Norte, ou seja, situado num passado pré-colonial e "desfamiliarizado" do Norte imperial. A segunda é de carácter gnoseocênctrico: ao propor a utilização contra-hegemónica do conhecimento científico através do diálogo com "outras formas de conhecimento", que designa por "conhecimento não científico", Sousa Santos faz crer que estes dois tipos de conhecimento (o científico e o "outro") devem ser equivalentes, só concebendo o outro como alternativo ao científico-racional contribuindo, portanto, para os mesmos fins. Ou seja, todo o conhecimento cujo carácter efémero e transitório não permita a sua transformação em conhecimento global, e, por conseguinte, a sua tradução, não poderá ser considerado na lógica de uma ecologia dos saberes.

Ora a música, e outros saberes efémeros e transitórios, porque são incorporados, entoados, improvisados, co-experienciados, tácitos, sensíveis e não verbalizáveis, recusa a tradução, ficando, portanto, em teoria, excluída da lógica da ecologia dos saberes. Esta comunicação procura mostrar, à luz dos conhecimentos e da experiência que o contacto com as diferentes músicas nos tem oferecido, que os saberes efémeros e o Sul pós-colonial, não podem ser excluídos do pensamento pós-abissal e que a Etnomusicologia, através da sua práxis, antecipou, de alguma forma, a proposta de ecologia dos saberes agora em análise.

Marcus Wolff

"Música e identidade na 'Suíça brasileira': mito e verdade na construção das comunidades de Nova Friburgo, RJ"

Pretende-se apresentar os resultados iniciais da pesquisa realizada pelo *Núcleo de Estudos Interdisciplinares: Imagem, Memória & Identidade* (NEIMI) da Universidade Candido Mendes (campus Nova Friburgo), grupo de pesquisa interdisciplinar que investiga a formação histórica, as imagens e sonoridades de Nova Friburgo, cidade da região serrana do estado do Rio de Janeiro, procurando considerar a retórica identitária contida nas narrativas audiovisuais e nas paisagens sonoras construídas ao longo do tempo pelos agentes sociais e também o modo como os discursos e representações sobre a identidade desse município têm sido construídos e reconstruídos segundo interesses diversos nos diferentes momentos

de sua história. Até o momento atual, o grupo tem estudado a fundação da colônia de imigrante suíços instalados na região em 1819, a decadência do núcleo inicial de povoamento, a chegada dos imigrantes alemães em 1824, as questões religiosas que envolveram católicos e protestantes em luta pela expressão pública de sua religiosidade, bem como o papel da música na construção da identidade local. Partindo da hipótese de que a música em suas diversas manifestações teve um papel central na construção da identidade friburguense, procura-se analisar as relações entre as comunidades de imigrantes que se instalaram na região, interpretando o mito da "Suíça Brasileira", construído pelas elites locais a partir de 1918, como parte da estratégia de ocultação tanto da presença marcante dos capitalistas alemães e posteriormente de nazistas e integralistas (que contaram com o apoio de membros de várias comunidades durante a década de trinta) quanto da presença da escravidão na região e das contribuições culturais dos afro-descendentes.

Heloísa Duarte Valente

Iniciou sua exposição apresentando as diversas maneiras como a palavra 'sustentabilidade' vem sendo usada, pelo senso comum, de forma pouco criteriosa. Ao lado de vocábulos como 'cidadania', 'ecológico', 'empreendedorismo', 'diversidade', 'autoestima', 'acessibilidade', 'qualidade de vida' etc.

Tomou como referência um artigo publicado por Oded Gradjew, poucos dias antes do evento no jornal Folha de S. Paulo, para quem a preocupação teria origem no aquecimento global e o esgotamento dos recursos naturais. Sustentabilidade remeteria, pois, a processos que podem se manter e melhorar ao longo do tempo.

No cerne de uma cultura em que se estimulam, de forma exacerbada, a *criatividade* e a busca pelo *prazer* nos ambientes laborais, privilegiam-se qualidades como a capacidade de *mudar rapidamente,* ressignificando tendências globais que surgem a todo instante, sem cessar. Além destes predicados, o cidadão do terceiro milênio deve ter *livre iniciativa*, *motivação*, e demonstrar talento para o *empreendedorismo*. Este conjunto de atitudes é capaz de movimentar os mercados e gerar benefícios. Essa pessoa ativa, "que nunca descansa ou se desliga", deve circular no mundo da celebridade, do sucesso imediato, combinando realização pessoal e satisfação salientando valores como autoestima, o gozo permanente, beleza e juventude. De acordo com a estudiosa Paula Sibilia, "são essas algumas das qualidades pessoais que melhor cotizam no mercado de valores da atualidade, assim como a capacidade individual de administrá-las com êxito e sem pausa, projetando-as na própria imagem como se fosse uma marca bem posicionada nos competitivos (e instáveis) jogos das reputações contemporâneas". (SIBILIA, 2012, p. 203)

Neste mundo de acontecimentos efêmeros, de heróis de vida curta, de bens materiais descartáveis e satisfações de gozo imediato são incompatíveis com a persistência da memória. Como sustentar a memória quando nada parece mais se aguentar nas escoras do tempo?

Como tratar do legado que o passado deixou para o presente? O presente de hoje deixará rastros da sua existência, criando um passado memorável? No caso particular da música legada pela imigração, como se devem interpretar o legado das culturas específicas? Nesse ponto, a pesquisadora apresentou os trabalhos já realizados pelos participantes da Mesa, atentando para a proposta apresentada para a Anppom (2012) e Encontro MusiMid (2012).

Na parte final de sua exposição, Valente descreve algumas das questões que são colocadas quando do desenvolvimento dos projetos relativos à canção de origem imigrante. Tendo

como premissa o fato de que a música do século XX, caracterizada pela meditatização técnica, que a difundiu, ainda nas primeiras décadas, em escala planetária, as músicas oriundas de culturas específicas teriam traços muito particulares, tornando-as mercadorias sob o formato de disco. De outra parte, esses mesmos discos – quase sempre veiculados pelo rádio- constituiriam importante vínculo com a cultura deixada para trás. Dentre as questões a serem estudadas, figuram: 1) as relações entre audiência e memória, a partir do repertório executado nos programas radiofônicos; 2) o impacto da permanência de artistas divulgadores da canção de origem estrangeira e o surgimento de vertentes locais (nômades), nas mídias locais; 3) as canções tradicionais, de origem estrangeira, como elemento constituinte das histórias de vida e do cotidiano do imigrante no Brasil; 4) que repertório da música foi incorporado à paisagem sonora local e nacional, por intermédio do rádio, cinema e, posteriormente, da televisão e das outras mídias?

Posto que a canção das mídias (VALENTE, 2003) é elemento ativo e de forte presença na cultura, passando por processo de transformação contínua, ou "nomadismo" (ZUMTHOR, 1997), a canção expressa, informa, corrobora, apresenta traços da cultura da qual faz referência e à qual se vincula. O estudo dessa música sugere outras questões a serem investigadas, como por exemplo: Por que certas obras aparecem com tanta frequência em um dado período histórico? Por que algumas delas reaparecem, depois de algum tempo? Por que nomes de intérpretes que, aparentemente famosos em determinada época, caíram no esquecimento, não sendo sequer citado nas biografias? Que critérios fizeram com que determinados artistas estrangeiros passassem a fazer parte dos catálogos das gravadoras? Quais os critérios estéticos e técnicos das gravadoras para selecionar (ou até impor?) determinados gêneros?

Como ferramental teórico, são referenciais importantes: Semiótica "soviética" (Escola de Tártu, Lotman e Uspenski): conceito de texto; segunda realidade; os conceitos de nomadismo; territorialização/ desterritorialização, desenvolvidos por Ramón Pelinski (1995) e Paul Zumthor (1997); a Semiótica da mídia: Ivan Bystrina (1995), Norval Baitello Jr.(1997), dentre outros.

Considerações Finais

Segui-se o levantamento de questionamentos e comentários realizados pela audiência às exposições, e a reação da mesa quanto as questões levantadas. Após o Moderador agradeceu a presença e participação de todos e encerrou a Mesa redonda. Em seguida, o Sr. Verá Poty Benites da Silva por solicitação do mesmo e com a anuência dos componentes da mesa, foi convidado a vir até a frente para uma saudação final cantada estendida a todo os presentes. Agradeceu-se ao Sr. Verah, sendo a sessão encerrada às 12h e 43 m.

Etnomusicologia, música e ecologia dos saberes[14]

Susana Sardo
ssardo@ua.pt
Universidade de Aveiro

Resumo[15]

O conceito de ecologia dos saberes tem vindo a ser construído e consolidado pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos desde 1995. Baseada numa perspectiva epistemológica que postula o diálogo entre diferentes tipos de conhecimento, o conceito de ecologia dos saberes defende a diluição da linha abissal entre duas cartografias: a cartografia de poder, que divide o norte global do sul colonizado, e a cartografia do saber que divide o conhecimento científico-racional de outros tipos de conhecimento e "ignorâncias". Este texto é uma proposta de reflexão que procura situar a etnomusicologia e os universos de conhecimento que estuda, nos discursos sobre a ecologia dos saberes. Parte de uma análise crítica às propostas de Boaventura de Sousa Santos e remete para um exemplo recente de inscrição da prática performativa cabo-verdiana Kola San Jon, enquanto patrimônio imaterial português, no âmbito da convenção da UNESCO sobre Patrimônio Cultural Imaterial, ratificada por Portugal em 2011. Este exemplo permite inquirir alguns pressupostos da ecologia dos saberes, inscrevendo as práticas musicais enquanto saberes contra-hegemônicos, e a etnomusicologia enquanto disciplina cuja práxis tem vindo a contribuir para a descolonização epistêmica.

Palavras-chave: etnomusicologia; ecologia dos saberes; descolonização epistêmica.

Abstract

The concept of an ecology of knowledges has, since 1995, been constructed and consolidated by the Portuguese sociologist Boaventura de Sousa Santos. Based on an epistemological perspective that postulates the dialogue among different types of knowledge, the concept of an ecology of knowledges advocates diluting the abyssal line between two cartographies: the cartography of power that divides the global north from the colonized south, and the cartography of knowledge which divides rational-scientific knowledge from other kinds of knowledges and "ignorances." This text is a proposal for reflection that seeks to situate ethnomusicology and the universes of knowledge studied by ethnomusicologists within the discourses on the ecology of knowledges. It begins with a critical analysis of Boaventura de Sousa Santos' proposals and refers to a recent example of the patrimonialization process of the Cape Verdean performative practice Kola San Jon, which

[14] Este texto resulta da minha participação no VI Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia, que teve lugar em João Pessoa entre 27 e 31 de Maio de 2013. Gostaria de expressar o meu sincero agradecimento aos organizadores do congresso, que tornaram possível a minha participação neste evento e que me lançaram o repto para refletir sobre a proposta de "ecologia dos saberes", de autoria de Boaventura de Sousa Santos, a partir da perspectiva da Etnomusicologia. Agradeço também a todos os colegas presentes que me ajudaram a rever, com os seus contributos na discussão, algumas das minhas propostas de análise, e em especial aos colegas que comigo partilharam a mesa de trabalho: Alice Satomi, Heloísa Valente, Marcus Wolff e Werner Evald (coordenador). O trabalho prévio que desenvolvemos na preparação da mesa de congresso, e que se pautou por uma reflexão conjunta e intensa a partir da partilha de textos, entre as duas margens do Atlântico, constituiu para mim uma experiência sublime de reflexão coletiva e de construção de conhecimento verdadeiramente em dialogia. A autoria deste texto, portanto, também lhes pertence.

[15] Ver artigo completo em http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/88

has been declared Portuguese intangible heritage under the UNESCO Convention on Intangible Cultural Heritage, ratified by Portugal in 2011. This example allows the broadening of some of the requirements of the ecology of knowledges by inscribing the musical practices as counter-hegemonic knowledge, and ethnomusicology as a discipline whose praxis has come to contribute to an epistemic decolonization.

Keywords: ethnomusicology; ecology of knowledges; epistemic decolonization.

Música e identidade na "Suíça brasileira": mito e verdade na construção das comunidades de Nova Friburgo, RJ

Marcus Wolff
m_swolff@hotmail.com
Universidade Cândido Mendes

Resumo[16]

Pretende-se apresentar os resultados iniciais da pesquisa realizada pelo Núcleo de Estudos Interdisciplinares: Imagem, Memória & Identidade (NEIMI), da Universidade Candido Mendes (campus Nova Friburgo), grupo de pesquisa interdisciplinar que investiga a formação histórica, as imagens e sonoridades de Nova Friburgo, cidade da região serrana do estado do Rio de Janeiro, procurando considerar a retórica identitária contida nas narrativas audiovisuais e nas paisagens sonoras construídas ao longo do tempo pelos agentes sociais e também o modo como os discursos e representações sobre a identidade desse município têm sido construídos e reconstruídos segundo interesses diversos nos diferentes momentos de sua história. Até o momento atual, o grupo tem estudado a fundação da colônia de imigrantes suíços instalados na região em 1819, a decadência do núcleo inicial de povoamento, a chegada dos imigrantes alemães em 1824, as questões religiosas que envolveram católicos e protestantes em luta pela expressão pública de sua religiosidade, bem como o papel da música na construção da identidade local. Partindo da hipótese de que a música em suas diversas manifestações teve um papel central na construção da identidade friburguense, procura-se analisar as relações entre as comunidades de imigrantes que se instalaram na região, interpretando o mito da "Suíça brasileira", construído pelas elites locais a partir de 1918, como parte da estratégia de ocultação tanto da presença marcante dos capitalistas alemães e posteriormente de nazistas e integralistas (que contaram com o apoio de membros de várias comunidades durante a década de trinta) quanto da presença da escravidão na região e das contribuições culturais dos afro-descendentes.

Palavras-chave: música e imigração; identidade friburguense; etnomusicologia.

Abstract

The aim of this paper is to present the initial results of the research carried by the *Núcleo de Estudos Interdisciplinares: Imagem, Memória & Identidade* (NEIMI) of *Universidade Candido Mendes* (campus Nova Friburgo), an interdisciplinary research group that investigates the historical construction, the images and sonorities of Nova Friburgo, city in the mountain region of the State of Rio de Janeiro. The research considers the identitary rhetoric of Friburgo in audiovisual narratives and sound landscapes built over time by social

[16] Artigo completo em http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/89/24

agents and also the way the representations over the identity of this county have been constructed and reconstructed according to various interests in different moments of its history. So far, the group has been studying the foundation of the Swiss immigrants colony settled in the region in 1819, the decay of the primary settlement group, the arrival of German immigrants in 1824, the religious issues that involved Catholics and Protestants and their struggle for expressing their religiosity publically, as much as the role of music in their local identity. Assuming that music and its multiple manifestations have taken crucial part in the construction of the local identity in Friburgo, it's important to analyze the relations between the immigrant communities which were settled in the region, as well as the strategic creation and interpretation of the myth of "Brazilian Switzerland" held by the local elites from 1918 as an intentional hiding of the massive presence of both German capitalists, Nazis and Integralists (groups that were supported by many communities at the time during the 30's) and of the presence of slavery in the region and the cultural contributions left by afro-descendants.

Keywords: music and immigration; identity of Nova Friburgo; ethnomusicology.

OFICINAS

1. "Registros sonoros ameríndios, perspectivismo e sustentabilidade"

Marília A. Stein (UFRGS)

A oficina pretende discutir as imbricações entre os processos de registros sonoros ameríndios atualmente agenciados por coletividades indígenas no Brasil e as ideias de "perspectivismo ameríndio" (Stolze Lima & Viveiros de Castro) e sustentabilidade. Serão apreciados e discutidos registros sonoros, audiovisuais e escritos de alguns grupos étnicos (*Suyá*, *Guarani*, *Maxakali*) e tratados princípios ético-estéticos e políticos implicados nas escolhas de produção destes sons e imagens, assim como serão discutidos aspectos teórico-metodológicos envolvidos nestas ações, mediadas por líderes e músicos indígenas e por etnomusicólogos não-indígenas. Neste sentido, por um lado, procuraremos localizar tais processos de registros de patrimônios sonoro-performáticos ameríndios dentro de um quadro mais amplo de políticas nacionais e internacionais de patrimonialização e salvaguarda de culturas imateriais de povos tradicionais (Carneiro da Cunha, Hering Coelho, Lucas & Stein, Menezes Bastos, Seeger, Tugny). Por outro lado, o protagonismo indígena no Brasil em diferentes âmbitos de diálogo intra e interétnico – agenciado e expresso por meio de projetos de registros etnomusicológicos – foi discutido com base na ideia de que este protagonismo se constitui segundo lógicas *cosmo-sônicas* (noção proposta a partir de etnografia entre os *Mbyá-Guarani* no RS, Brasil) – isto é, centradas em um perspectivismo sonoro -, que orientam as relações sociais dos diferentes grupos étnicos de formas específicas entre cuidados e riscos, e que sustentam suas iniciativas de ouvir, cantar, falar, produzir, compreender e se relacionar com o mundo.

2. Construindo o projeto de pesquisa etnomusicológica

Welson Tremura (University of Florida)

Abordagens metodológicas, orientações teóricas, dimensões interdisciplinares, questões e preocupações no desenvolvimento de projeto.
Aplicação e implicação de aspectos e dinâmicas de trabalho etnográfico com a preocupação de construir corpo teórico e analítico de informações.
Problematização, Hipótese, e Organização do Conhecimento para o Trabalho Escrito:

3. Relatório da Oficina "Cantos da Índia: natureza e amor nas canções de R. Tagore"

Marcus Wolff (Universidade Cândido Mendes RJ)

A oficina intitulada "Cantos da Índia: uma experiência do universo criativo do poeta maior da Índia, Rabindranath Tagore", foi realizada nos dias 28 e 29 de maio de 2013, das 8h às 10h no Auditório Radegundis Feitosa, da UFPB.

Partindo de algumas considerações sobre o contexto histórico em que a música clássica indiana se desenvolveu, desde os tempos védicos até a modernidade, procuramos chegar às noções básicas do canto clássico *hindustani* e a seus conceitos básicos (*ragas*/*talas*). No primeiro dia os participantes foram convidados a cantarem as dez escalas básicas da música clássica *hindustani*, que foram comparadas às ragas, de modo a que os alunos se conscientizassem que as estruturas melódicas chamadas ragas não se reduzem a sua forma escalar simplesmente, compondo um todo que integra aspectos técnicos e estéticos.

No segundo dia, partimos da biografia do compositor e poeta indiano Rabindranath Tagore (1861-1941) para realizar um mergulho no universo das tradições musicais populares da Índia, especialmente da tradição dos *bauls*, membros de uma seita sincrética ligada ao sufismo, cujas canções também serviram como fonte para o desenvolvimento do estilo musical de Tagore, o chamado Rabindra-samgita, um estilo híbrido moderno, que reúne elementos da música clássica indiana com a música folclórica e elementos ocidentais. Ao final, os alunos puderam realizar um breve mergulho em algumas canções do poeta, cuja obra musical vastíssima trata da relação Homem-Natureza, vista como um todo indivisível.

4. Musica Flamenca: algumas aproximações

Cyran Costa (Grupo *Mosayco*)

Esta oficina divide-se em duas partes distintas, mas conexas. Primeiramente, trabalhou-se o aspecto rítmico objetivando internalizar o *compás* flamenco nas suas diversas manifestações. Em seguida, traços característicos da música flamenca, apontando, de forma práticoilustrativa, algumas características dos *palos* (estilos), *cantes*, enfim, aproximar-se do universo flamenco. Recomenda-se trazer violão, cajon e/ou outro instrumento para improvisação.

5. Oficina de Psicoacústica - Psicoacústica aplicada à Etnomusicologia: fundamentos e estudo de caso.

Fábio Leão Figueiredo (USP)

Psicoacústica é a ciência que estuda os processos cognitivos referentes à percepção sonora. Assim como a etnomusicologia, trata-se de uma área altamente interdisciplinar. Da intersecção desses campos, surgem tópicos de pesquisa bastante interessantes, alguns dos quais serão abordados. Iniciaremos revisando os fundamentos da psicoacústica: mecanismos fisiológicos da discriminação das frequências de um som complexo, captação dos harmônicos pelo sistema auditivo, princípios cognitivos da consonância e dissonância musicais, síntese da percepção de altura sonora e fatores que influenciam a percepção do timbre. Com base nesse instrumental fenomenológico, um estudo de caso em etnomusicologia será analisado: os cantores de Castelsardo, na Sardenha. A execução desses grupos vocais produz uma ilusão acústica extremamente peculiar, que pode ser explicada através da psicoacústica. *Softwares* e representações audiovisuais serão utilizados como meios auxiliares para a compreensão desses processos.

Fábio Leão Figueiredo: Doutor em Ciências Acústicas pela *Université Paris* VI (com bolsa de doutorado pleno do governo brasileiro), Mestre em Musicologia pela Universidade de São Paulo e Bacharel em Física também pela USP. Atualmente, trabalha em grupos de pesquisas interdisciplinares no Departamento de Música da USP.

6. Ritmos e instrumentos da tradição local

Fernando Farias (UFPB) e Paulo Ró (Jaguaribe carne)

Apreciação e prática musical de algumas sonoridades locais, como o timbre dos instrumentos gaita de caboclinhos, ou de "índios de carnaval", pífanos, preaca, *marimbau* e alfaias. Mostra didática de alguns ritmos tradicionais tais como os toques de "índios de carnaval", ou dos "cabocolinhos", das cambindas, dos cocos, das cirandas, cavalo marinho, caboré, entre outros.

COMUNICAÇÕES DO VI ENABET

Heterogeneidade musical e diversidade social: Reflexões sobre uma pesquisa participativa na Maré

Alexandre Dias da Silva
alexandredias.contatos@gmail.com;
Aline Gonçalves Lopes Silva
alineflauta@gmail.com;
Diogo Bezerra do Nascimento
cabecadesino@gmail.com;
Elizabeth Moura de Oliveira
elizabtmo@gmail.com;
Elza Maria Cristina Laurentino de Carvalho
elza.algoz@gmail.com;
Inês Emery Pereira Franco Feliciano
inaemery@gmail.com;
Kleber Merlim Moreira
kmerlimmoreira@yahoo.com;
Rosana de Sousa Rodrigues da Silva.
rosana_rose1984@yahoo.com.br;
Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Tendo em vista a diversidade musical existente no bairro Maré, neste trabalho temos por objetivo mapear e analisar alguns espaços de práticas musicais com maior número de frequentadores, relacionando-os à diversidade social observada no referido bairro. Para definir esses espaços, tomamos como base inicial os resultados do questionário referente aos gostos musicais e indicadores de acesso à música, concebido e aplicado de modo participativo por este coletivo de pesquisa no ano de 2006. Agregaremos também dados da observação direta dos moradores participantes do grupo em pesquisa de campo realizada em meados de 2012. Através dos dados do questionário, percebemos relações entre essa diversidade e a enorme quantidade de gêneros musicais citados quando foi feita a pergunta "qual tipo de música você mais gosta?" Para além disso, outras relações entre diversidade social e heterogeneidade musical ficam evidentes na análise dos dados e foram confirmadas nas idas a campo realizadas pelo grupo.Vale ressaltar que todas as análises, reflexões e conclusões deste trabalho, e suas etapas (pesquisas, textos, leituras, trabalhos de formação, etc) foram feitas de forma coletiva numa perspectivas de formação que vai para além do resultado da pesquisa.

Palavras-Chave: Música; Heterogeneidade Social; Maré.

Abstract: Recognizing the musical diversity existing in the Maré (lit: Tide) neighborhood, this work aims to map and analyze a number of the spaces for musical practice which have the highest number of attendees, relating them to the social diversity observed in the neighborhood. To define these spaces, we take as our foundation the results of a questionnaire relating to musical tastes and indicators of access to music, which was conceived and implemented in a participatory manner by our collective research team in 2006. We will also include data from direct observation conducted in mid-2012 through field research by the researchers who reside in the neighborhood. Through the questionnaire data, we noted relationships between the local diversity and the sheer number of musical genres men-

tioned when the question was asked "what kind of music do you like?" In addition, other relationships between social diversity and musical heterogeneity are evident in an analysis of the data and were confirmed during field trips undertaken by the group. Note that all analyses, reflections and conclusions of this work and its stages (research, texts, readings, training, etc.) were done collectively in an educational perspective that goes beyond the research results.

Keywords: Music; Social Heterogeneity; Maré.

Tendo em vista a diversidade musical existente no bairro Maré, neste trabalho temos por objetivo mapear e analisar alguns espaços de práticas musicais com maior número de frequentadores, relacionando-os à diversidade social observada no referido bairro. Para definir esses espaços, tomamos como base inicial os resultados do questionário referente aos gostos musicais e indicadores de acesso à música, concebido e aplicado de modo participativo por este coletivo de pesquisa no ano de 2006 junto a moradores de duas comunidades do conjunto de favelas da Maré, a saber, Baixa do Sapateiro e Nova Holanda. Agregaremos também dados da observação direta dos autores, entre os quais uma maioria de moradores da Maré, em pesquisa de campo realizada em meados de 2012.

O trabalho de campo teve como focos de observação dois dos itens da pesquisa de 2006, gênero e faixa etária dos frequentadores, além de: características físicas dos espaços, preço dos ingressos, performance dos músicos e públicos, instrumentos utilizados, estrutura sonora, emissão vocal, comportamento dos participantes antes/durante/depois, duração do evento e das performances. Nesses locais, os gêneros musicais com maior destaque foram: pagode, forró, rock e funk.

Os dados levantados em ambas as etapas da pesquisa foram cruzados e submetidos a um diálogo com literatura selecionada sobre as relações entre cultura e estratificação social. O grupo de pesquisa vem estudando desde 2004 diferentes contextos no bairro Maré em que ocorrem práticas musicais. Nesse período, uma de nossas atividades foi elaborar, aplicar e analisar, com a ajuda de um estatístico, um questionário com base censitária referente ao gosto musical dos moradores de duas das favelas que compõem o bairro. Após a aplicação do questionário, confirmamos algo que já havíamos percebido em análises preliminares, porém até aquele momento não quantificado: o fato de existir na Maré um gosto bastante heterogêneo entre os moradores, no que diz respeito aos gêneros musicais.

A partir de uma das questões selecionadas (que tipo de música você mais gosta?), foi elaborado um ranking dos gêneros mais citados. Algo bastante curioso nas respostas a essa pergunta foi, de imediato, o fato em si de as pessoas fazerem espontaneamente um exercício de classificação musical. Talvez respondendo a outro assunto que não música – por exemplo, política – esse exercício não fosse feito.

Após uma breve análise desse ranking, uma leitura que também podemos fazer é a comparação de alguns gêneros que a principio aparecem dissociados, mas tem alguma relação de proximidade no que se refere às disputas de poder. O gênero forró, por exemplo, aparece em quarto lugar, entretanto sabemos existir subdivisões (Trotta, 2011) que se remetem a esse gênero, mas não estão explícitas na tabela. Para a discussão do tema, separamos o gênero em dois grandes subgrupos, a fim de facilitar o entendimento, que são: os chamados “forró eletrônico” e o “forró de raiz” ou “pé-de-serra”.

Fazendo uma análise desse gênero, a partir da literatura específica (Trotta, 2011 e Fernandes, 2004), percebemos uma constante disputa de poder entre grupos sociais, como por exemplo, os universitários adeptos do "forró pé-de-serra" ou os pequenos empresários nordestinos ligados ao marketing de bandas de "forró eletrônico" inseridos nesse contexto. De fato, nota-se uma disputa pelo poder simbólico (Bourdieu, 1993), tendo de um lado grupos economicamente dominantes e, de outro, grupos com menor poder econômico, mas que podem ser dominantes no sentido de reivindicarem controle da legitimidade. Ainda assim, a produção desses grupos com menor poder econônico tende a ser contestada pelos grupos economicamente bem-sucedidos, que disputarão esse controle e também revindicarão legitimidade no campo em disputa (Garson, 2009). Levando em consideração os dados da pesquisa quantitativa, constatamos a existência de um número muito maior de artistas do "forró eletrônico" em comparação ao "forró pé-de-serra" que anteriormente era ouvido por uma classe subalternizada e hoje é considerado superior por alguns, usado como objeto de diferenciação intelectual e disputa de poder.

Seguindo a mesma linha, mas no que se refere ao pagode e ao samba, considerando que os dois possuem uma história comum e várias semelhanças em sua construção musical, nos chama a atenção que o primeiro gênero apareça em primeiro lugar e o segundo em décimo primeiro nas respostas relacionadas à preferência musical. De certo modo, isso também ocorre com o gênero romântico que se encontra em quinto lugar, e o brega em décimo terceiro. Essa diferença talvez possa ser atribuída ao fato de que mesmo alguém que entenda as músicas de sua preferência como próximas a algo classificável como "brega", percebendo a carga negativa do estigma, prefira lhe atribuir a classificação "romântico" (Araújo, 1987).

Podemos observar outro exemplo claro dessa mobilidade de classificação e valores na história do gênero samba, que no século XIX era visto com maus olhos por parte da sociedade brasileira. Os espaços de samba eram considerados "locais de perdição" e muitas vezes a polícia levava presos os músicos que praticassem tal gênero, junto com seus instrumentos.

No fim desse século, o samba começou aos poucos a ocupar outra posição no jogo de valores artísticos da sociedade brasileira, e no começo do século XX seriam realizados seus primeiros registros sonoros (Araújo, 1992). Hoje, observamos a posição de "símbolo nacional" que o samba ocupa, refletido inclusive no seu registro como patrimônio imaterial pelo IPHAN em 2005.

Em outras condições sociais e históricas, o *funk*, uma música nascida em condições bastante parecidas às do samba no que diz respeito à marginalização e criminalização de suas práticas, foi e ainda é bastante perseguido e discriminado, tendo muitas vezes seus bailes proibidos. Ele aparece em sétimo lugar no ranking dos gêneros mais citados, no entanto, em primeiro lugar quando a pergunta é "que tipo de música ou artista você acha que as pessoas mais ouvem na Maré?".

Não é por acaso que encontramos respostas supostamente contraditórias em relação a este gênero em nosso questionário. Gostar ou declarar que se gosta de algo são coisas muito distintas e passam por aspectos muito delicados de legitimação, afirmação e pertencimento (Garson, 2009). O que colocaria esses gêneros em posições tão diferentes em nossa pesquisa, em relação à disputa de poder, seria qual desses lugares eles estariam ocupando e que forças os identificam em um determinado contexto.

De que contexto se trata nesse trabalho, e quais os seus caminhos de formação? O processo de ocupação da Maré iniciou-se em meados de 1940, na região conhecida como morro do Timbau, período de construção da Avenida Brasil (1946), uma das principais vias de acesso do Rio de Janeiro, época marcada por um acelerado desenvolvimento da industrialização em áreas periféricas da cidade.

Diante desse novo arranjo socioeconômico, uma parcela da população em geral oriunda de regiões mais pobres do país, rumou em direção ao Rio de Janeiro em busca de emprego e melhores condições de vida. O fato de a região ter se tornado uma zona industrial, além do alto nível de especulação imobiliária nas áreas centrais do Rio de Janeiro, fez com que a Maré passasse gradualmente por um processo crescente de ocupação e favelização, marcado por forte presença de populações nordestinas e pessoas removidas de outros pontos da cidade.

As regiões da Maré nas quais realizamos o trabalho de campo em meados de 2012, se originaram e se desenvolveram entre 1940 e 1980, na seguinte ordem: Morro do Timbau, Baixa do Sapateiro, Parque União, Nova Holanda, Vila do João, Vila do Pinheiro.

A ocupação da Maré apresenta uma grande variedade social e cultural, o que pode ser percebido com base no questionário aplicado em 2006.

Em nossas idas a campo, fomos a dois locais da Maré que concentram grande público em eventos de forró. No primeiro, a Praça do Parque União localizada às margens da Av. Brasil – freqüentada por moradores da Maré e de outros pontos da cidade – percebemos claramente elementos da cultura nordestina. No segundo, localizado na Vila do João, e de menor investimento, percebemos, salvo algumas diferenças na composição dos instrumentos musicais, um perfil de público semelhante.

Em relação ao *funk*, alguns aspectos levantados a partir da pesquisa realizada em 2006, podem ser novamente observados através das análises nos trabalhos de campo de 2012 – agora realizados em bailes *funk* do Parque União e Vila do João – no que se refere à faixa etária de seus frequentadores, cuja maior parte era jovem.

Uma variável que nos chamou atenção na pesquisa quantitativa de 2006 foi a classificação dos entrevistados a partir de sua cor – tendo como critério a auto-declaração baseada na referência do IBGE – comparados com o gênero musical escolhido por eles. Nos estilos *funk*, rock e pagode a maioria se definiu como pardo, seguido por outras classificações. E no gênero forró, predominou o branco seguido por pardos e pretos. Interessante ressaltar que a maioria dos entrevistados que optaram pelo *funk* denominaram-se como pardos e não pretos, dado que para nós, pode questionar um senso comum acerca dos "*funkeiros*".

Através dos dados do questionário, percebemos relações entre essa diversidade e a enorme quantidade de gêneros musicais citados quando foi feita a pergunta "qual tipo de música você mais gosta?" Para além disso, outras relações entre diversidade social e heterogeneidade musical ficam evidentes na análise dos dados e foram confirmadas nas idas a campo realizadas pelo grupo, considerando ainda o contexto de origem e desenvolvimento da Maré. No que se refere à disputa de poder, dados da pesquisa quantitativa indicam que as lutas marcadas pelo fator econômico na disputa de poder simbólico são notadas com mais nitidez no forró. No pagode e no samba tal disputa também é notada, entretanto parece mais

clara uma luta por legitimidade não deixando de considerar o fator econômico. Procuraremos aprofundar essas questões no artigo aqui resumido.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Samuel. Brega: *Music and Conflict in Urban Brazil*. Dissertação de mestrado em Música. Urbana: Universidade de Illinois em Urbana-Champaign, 1987.

_____. *Acoustic Labor in the Timing of Everyday Life*: A Critical History of Samba in Rio de Janeiro, 1917-1990. Tese de doutorado em Musicologia. Urbana: Universidade de Illinois em Urbana-Champaign, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *The Field of Cultural Production; Essays on Art and Literature*. Org. Randall Johnson. Nova York: Columbia University Press, 1993.

FERNANDES, Adriana. "Forró: Música e Dança 'de Raiz'?" In: *Anais do V Congresso da IASPM-AL*, 2004. Disponível em: http://www.iaspmal.net/anais/rio2004/pdfs/ (Ultimo acesso: 15/04/2013)

GARSON, Marcelo. "Bourdieu e as Cenas Musicais – Limites e Barreiras". In: *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 32. São Paulo: Intercom, 2009.

TROTTA, Felipe. *"Música Popular, Valor e Identidade no Forró Eletrônico do Nordeste do Brasil"*. Manuscrito não publicado, 2009.

Rei do gado Zebu, hipócrita velha peste - e tome polca!" Música popular de Mato Grosso do Sul e elites agrárias

Álvaro Neder
alvaroneder@ig.com.br
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia/IFRJ

Resumo: A música popular urbana de Mato Grosso do Sul é terreno de conflitos em diversos planos: natureza/cultura, elites agrárias/burguesia urbana, latino americanismo/segurança nacional, local/global. Utilizando o método etnográfico, por meio de observação participante, entrevistas e análise de canções, estudaram-se as relações entre a música popular e as ideologias dominantes desde a década de 1960 até a atualidade, em Campo Grande, cidade que centraliza as decisões do estado. Entre a preocupação em "*desrecalcar*" as vozes silenciadas pelas elites agrárias em busca de modernização capitalista, e a cooptação promovida pelas necessidades do poder, as possibilidades políticas desta música foram multiformes. Apesar de suas contradições, ela participou, com um papel ativo e anti-hegemônico – não como mero reflexo da atividade econômica – do processo de desestabilização do poder político mantido historicamente pelos pecuaristas em Mato Grosso do Sul.

Palavras-chave: *Etnomusicologia* no Mato Grosso do Sul; Música regional brasileira; Pós-estruturalismo e música.

Abstract: The urban popular music of the Brazilian State of Mato Grosso do Sul is a terrain of conflict at several levels: nature/ culture, agrarian élites/ urban bourgeoisie, Latin-Americanism/ national security, local/ global. Using the ethnographic method, through participant observation, interviews, and song analysis, the relationships between popular music and dominant ideologies were studied from 1960 up to the present in Campo Grande, the city that centralizes the decisions of that State. Between the concern to derepress the voices silenced by the agrarian élites in its search for capitalist modernization and the co-option promoted by the needs of powerful groups, this music's political possibilities were multiform. In spite of its contradictions, it participated with an active and anti-hegemonic role – not as a mere reflection of economic activity – of the destabilization of political power historically maintained by cattle ranchers in Mato Grosso do Sul.

Keywords: ethnomusicology of Mato Grosso do Sul (Brazil); Brazilian regional music; poststructuralism and music.

A suposta "identidade cultural" do Mato Grosso do Sul é definida na atualidade por meio de símbolos rurais como a música "regional" e o Pantanal. Esta identidade é apresentada como "natural" por discursos verbais e musicais que pretendem ser a expressão de uma essência sul-mato-grossense. Esta comunicação parte da constatação de que, ao contrário, tanto sua música popular urbana – profundamente influenciada por músicas e culturas do Paraguai (polca paraguaia), Argentina (chamamé) e Bolívia – quanto o Pantanal eram, ainda há poucas décadas, recusados como traços identificatórios pela maior parte da população. Assim, sugeriu-se a hipótese de que podemos estar frente a um processo de "invenção de uma tradição". No entanto, o aprofundamento do trabalho levou à constatação de que esta contraditória música teve também papel importante na desestabilização das oligarquias

agrárias no estado de Mato Grosso do Sul. Partindo de uma fundamentação teórica transdisciplinar, que reuniu pós-estruturalismo, estudos de música popular, *etnomusicologia*, história, teoria literária, sociologia e teoria contemporânea, e utilizando o método etnográfico, por meio de observação participante, entrevistas e análise de canções, estudaram-se as relações entre a música popular urbana e os discursos dominantes desde a década de 1960 até a atualidade em Campo Grande. Em razão desta música surgida na década de 1960 ter, além das influências platinas (daí ser denominada, aqui, de Música do Litoral Central, ou MLC), marcas rurais e da contracultura do período, suas ideologias contradiziam aquelas mantidas pelas elites do estado até 1977. Tais elites, em que a classe dos pecuaristas era hegemônica, voltavam-se, ao contrário, aos grandes centros nacionais e internacionais em sua busca por modernização capitalista. Além disso, no plano nacional, a aproximação com as culturas platinas foi diretamente combatida pelos governos federais desde Getúlio Vargas, por razões de segurança nacional e temores de perda de hegemonia das classes dominantes brasileiras. Portanto, constatou-se que a MLC pautava-se, desde sua concepção, por uma preocupação em *desrecalcar* as vozes silenciadas pelas elites agrárias em sua busca de modernização capitalista e confrontar as violentas contradições da região – o rural e o urbano, o arcaico e o moderno, a América Platina e os centros dominantes brasileiros, o local e o global. Entretanto, com a divisão do MT e a criação do MS em 1977, estas elites agrárias, ascendidas ao controle do novo estado, se viram na necessidade de estimular a ideia de pertencimento a ele. Parte da MLC sofre, então, um processo de cooptação, por meio do qual passa a valorizar aspectos nativistas, o que confirma a hipótese inicial. Não obstante, como parte de setores críticos da sociedade urbana, a MLC problematizou questões étnicas, de gênero e de classe, contribuindo também para deslocar do poder as oligarquias rurais e acelerar contradições entre o capital e o trabalho. Em virtude da pluralidade de posições subjetivas disponibilizadas pela sua intertextualidade, seu papel na transformação social e política do estado como um todo foi, assim, materialmente eficaz, em que pesem suas contradições e o fato de exprimir com destaque o universo cultural da cidade de Campo Grande, em detrimento do interior do estado. Como parte importante desta intertextualidade, o diálogo entre músicas da América Platina, brasileiras e o rock oferece uma identificação *desterritorializada* ao habitante do MS, que vai de encontro às teses do Estado nacional e ao regionalismo, simultaneamente inscrevendo uma diferença no contexto do mundo globalizado. Identificando-se com estas múltiplas posições, diferentes atores sociais puderam contestar as ideologias dominantes e provocar fissuras na sua hegemonia.

A pecuária constituiu-se no sustentáculo da modernização capitalista na região. Ao contrário, as forças urbanas do século 19, os grandes comerciantes de Cuiabá e Corumbá, que eram ligados ao capital financeiro internacional, passado um período de predominância e forte exploração ao pecuarista, tornaram-se decadentes na segunda década do século 20 (Alves, 2005, p.30). O novo comércio que passou a existir em Campo Grande, concomitante à gradativa transformação dessa pequena vila em centro político e econômico após 1914, permaneceu, por algumas décadas, inteiramente dependente da atividade pecuária. Com o controle das forças produtivas mantido pelos pecuaristas, a ênfase na modernização, proposta por eles, influenciou decisivamente a ideologia da cidade de Campo Grande, escolhida como sede para as articulações dessa classe.

Esta peculiar configuração local assumida pelas forças produtivas do campo e da cidade deve ser mantida em mente, pois há, portanto, forte relação entre a orientação modernizante dos pecuaristas, a ideologia desenvolvimentista da cidade de Campo Grande

e a própria busca, por parte dos compositores e músicos aqui em foco, de manterem-se atualizados com relação às últimas tendências culturais internacionais e nacionais. Haverá, no entanto, contradições entre a base econômica e política pecuarista e os profissionais liberais e comerciantes de Campo Grande. Logo, não poderia deixar de haver, também, contradições entre pecuaristas e compositores, representantes dos setores urbanos. Como parte da classe média urbana, sendo ideologicamente identificados a estes setores de serviços, os compositores também manifestariam em suas canções estas contradições em relação aos fazendeiros. Tais conflitos ficam expressos em, entre outras canções, "Polca outra vez", de Geraldo Roca.

Além da economia, a música e cultura de Campo Grande, das quais é ponta de lança a música de que estamos tratando, diferem sobremaneira daquelas do restante do estado. Basicamente, Campo Grande adota um perfil mais urbano, cosmopolita e tecnologizado, alinhado com sua situação de centro decisório, onde residem tanto os empresários rurais detentores de propriedades localizadas no restante do estado quanto os profissionais liberais, funcionários e comerciantes urbanos. Estes, a um só tempo necessitam das receitas geradas pela agropecuária – muitas vezes até estão vinculados às oligarquias rurais por parentesco – e manifestam ambiguidade frente à sua estruturação social e ideológica. A cidade usufrui da economia agrária do interior, mas não se envolve diretamente com ela, assumindo a função de fornecedora de produtos e serviços, com destaque para o comércio. Como resultado desses conflitos entre os setores urbanos e agrários, a participação da agropecuária no Produto Interno Bruto [PIB] do estado vem decrescendo: de 46,7% em 1980, passou a 16,6% em 2008, principalmente devido ao crescimento da participação dos serviços [SUPLAN, [199-]; IBGE, 2011b e 2011c]. Estes dados exprimem, de forma indubitável, um processo de gradual hegemonia dos setores urbanos, de cuja construção ideológica – é o argumento desta comunicação – a música aqui analisada participou com destaque.

Adicionando-se entre as múltiplas contradições já apontadas até aqui, o advento dessa "música regional" – termo que interessa às elites pecuaristas para consolidação de sua hegemonia após a divisão do estado, em 1977 – se deu na década de 1960, marcada por momentos históricos críticos ocorridos no estado. Nestes momentos, as populações do então Mato Grosso manifestaram sua rejeição aos grandes proprietários rurais e pecuaristas, tradicionais comandantes da política estadual, bem como à ditadura. Tal rejeição trouxe vitórias expressivas para a oposição, nas eleições de 1965, 1966, 1974, 1978, 1982, 1996 e 1998. O fato de que o nascimento dessa música se deu em um desses momentos críticos, portanto, é a primeira evidência de seu compromisso com o projeto de poder dos setores urbanos, também incipiente então.

Portanto, esta música é uma manifestação que surge de um momento crítico (pouco depois da vitória da oposição na eleição de 1965, em pleno período de efervescência cultural em Campo Grande). Este momento se caracteriza tanto pela busca, por parte das populações urbanas locais, de um caminho para a modernização de Campo Grande que fosse independente das estruturas sociais agrárias, quanto pela atitude de desrecalque em relação à situação periférica ocupada pela cidade, num estado rural e interiorano, junto a países platinos. Isto se percebe, também, a partir do fato de que o movimento divisionista, nesta época, encontrava-se desativado e incapaz de cooptar a população. A nova música urbana manteria esta marca crítica, que foi importante para afirmar "Trem do Pantanal" como hino

de Mato Grosso do Sul. As mudanças sociais e econômicas reveladas por este processo de afirmação possibilitam, então, uma análise do papel ativo dessa música na construção e transformação do capital.

Sintetizando, seria possível dizer que, apesar de organizada pelas classes médias em gravitação na órbita de influência de uma burguesia agrária hegemônica à época de sua concepção, essa música evidencia uma polifonia de vozes, muitas delas críticas. Percebe-se tal polifonia desde a instância da produção: não há qualquer possibilidade de atribuir uma ideologia nativista a este movimento musical como um todo. Seus compositores e intérpretes assumem diferentes posições subjetivas ao se relacionarem com o material regionalista. Tais posições se estendem do elogio sentimental e melancólico à crítica irônica, passando pela relativização do regional pela via do nacional e mesmo da problematização da ideia de um projeto nacional, principalmente por meio do rock e das músicas paraguaia, boliviana e argentina. Estas posições produzidas pelo movimento aqui estudado participam da construção de subjetividades críticas por meio de suas canções e das polêmicas veiculadas por elas. Tal dinâmica confere à canção um papel multiplicador que lhe confere eficácia no plano material.

REFERÊNCIAS

ALVES, Gilberto Luiz. *A casa comercial e o capital financeiro em Mato Grosso*: 1870-1929. Campo Grande: Ed. UNIDERP, 2005.

IBGE. Tabela 7 - Participação das atividades econômicas no valor adicionado bruto a preços básicos, por Unidades da Federação - 2004-2008. Disponível em http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/contasregionais/2008/tabelas_pdf/tab07.pdf (Acesso em 19 de novembro, 2011), 2011b.

_____. Tabela 7 - Participação das atividades econômicas no valor adicionado bruto a preços básicos, por Unidades da Federação - 1995-2008. Disponível em ftp://ftp.ibge.gov.br/Contas_Regionais/2008/tab07_retropolacao.zip (Acesso em 19 de novembro, 2011), 2011c.

SUPLAN/SECRETARIA DE ESTADO DE FINANÇAS, ORÇAMENTO E PLANEJAMENTO (Campo Grande, MS). *Produto Interno Bruto - PIB/MS 1980/97* (mimeo). Campo Grande, [199-].

Música e sustentabilidade na baixada fluminense: uma pesquisa participativa

Álvaro Neder
alvaroneder@ig.com.br
Daniel Barros
danielbarrosg@hotmail.com
Vanderson Nunes
vandersonnunes@hotmail.com
Rodrigo Caetano
rodrigo.caetano89@gmail.com
Irla Franco
irlafranco@hotmail.com
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia/IFRJ

Resumo: A música popular urbana de Mato Grosso do Sul é terreno de conflitos em diversos planos: natureza/ cultura, elites agrárias/ burguesia urbana, latinoamericanismo/ segurança nacional, local/ global. Utilizando o método etnográfico, por meio de observação participante, entrevistas e análise de canções, estudaram-se as relações entre a música popular e as ideologias dominantes desde a década de 1960 até a atualidade em Campo Grande, cidade que centraliza as decisões do estado. Entre a preocupação em desrecalcar as vozes silenciadas pelas elites agrárias em busca de modernização capitalista, e a cooptação promovida pelas necessidades do poder, as possibilidades políticas desta música foram multiformes. Apesar de suas contradições, ela participou, com um papel ativo e anti-hegemônico – não como mero reflexo da atividade econômica – do processo de desestabilização do poder político mantido historicamente pelos pecuaristas em Mato Grosso do Sul.

Palavras-chave: etnomusicologia no Mato Grosso do Sul; música regional brasileira; pós-estruturalismo e música.

Abstract: The urban popular music of the Brazilian State of Mato Grosso do Sul is a terrain of conflict at several levels: nature/ culture, agrarian élites/ urban bourgeoisie, Latin-Americanism/ national security, local/ global. Using the ethnographic method, through participant observation, interviews, and song analysis, the relationships between popular music and dominant ideologies were studied from 1960 up to the present in Campo Grande, the city that centralizes the decisions of that State. Between the concern to derepress the voices silenced by the agrarian élites in its search for capitalist modernization and the co-option promoted by the needs of powerful groups, this music's political possibilities were multiform. In spite of its contradictions, it participated with an active and anti-hegemonic role – not as a mere reflection of economic activity – of the destabilization of political power historically maintained by cattle ranchers in Mato Grosso do Sul.

Keywords: ethnomusicology of Mato Grosso do Sul (Brazil); Brazilian regional music; poststructuralism and music.

A Baixada Fluminense é uma região marcada por graves desigualdades econômicas e sociais, abandono por parte do Estado e discriminações e preconceitos diversos. Mesmo os municípios com melhores resultados de arrecadação não distribuem adequadamente seus recursos, o que dificulta o amplo acesso do conjunto de seus habitantes à cidadania. Entretanto, tais adversidades não impedem o florescimento de um marcante dinamismo cultural, produzido pela diversidade de sua população, trazida por fluxos migratórios de diferentes origens.

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 pesquisadores, buscamos o ponto de vista daqueles que sofrem diretamente o impacto da música e dos problemas sociais da Baixada. Com este objetivo, a pesquisa vem colocando instrumentos de registro, produção audiovisual e reflexão crítica à disposição dos participantes. Inspirados pela educação e metodologia propostas por Paulo Freire (1970, 1996), e pelos trabalhos de Samuel Araújo e do Grupo Musicultura (Araújo, Samuel et allí, 2006a, 2006b, 2010, 2011a, 2011b), buscamos colocar à disposição dos residentes da Baixada envolvidos com o projeto a possibilidade de uma autorredefinição. Passando a compreender-se como sujeitos ativos, que se autopesquisam e produzem documentos (textuais, sonoros e audiovisuais), tais sujeitos são encorajados a refletir sobre si mesmos e a transformar sua realidade.

Desta maneira, a pesquisa vem produzindo relatos a partir do ponto de vista dos implicados, entendendo que tais relatos apresentarão um diferencial decisivo para a compreensão da realidade local. Da mesma maneira, espera-se que tal metodologia contribua para a sustentabilidade da música na região, ao fomentar iniciativas de produção, registro, memória, debate e fruição das atividades musicais realizadas na Baixada.

Sendo assim, o objetivo geral do trabalho é investigar e documentar, em conjunto com moradores da Baixada Fluminense, aspectos, pessoas e manifestações relacionadas às diversas práticas musicais vivenciadas nesta região. Quanto a seus objetivos específicos, são: identificar, em conjunto com moradores da Baixada Fluminense, áreas temáticas que constituirão o sítio virtual Música, Cultura e Memória na Baixada Fluminense, que será um arquivo disponível pela Internet; aplicar e desenvolver, em conjunto com moradores da Baixada Fluminense, uma base conceitual para a documentação que constará desse arquivo; documentar as práticas musicais e depoimentos escolhidos pelo coletivo em suportes de áudio e imagem; investigar as práticas educacionais informais ocorridas nas manifestações musicais e interações sociais estudadas; produzir documentos reflexivos individuais e coletivos

sobre a experiência, nos diversos suportes; e, finalmente, construir o arquivo de acesso público via Internet com o material documentado.

Na primeira etapa da pesquisa, verificamos que os moradores da Baixada Fluminense continuamente se reportam à atitude da imprensa e demais formadores de opinião, que, segundo eles, descrevem reiteradamente a região como um lugar marcado pelo banditismo, tráfico de drogas, assassinatos e outros crimes. De acordo com estes moradores, a ênfase sensacionalista, e até mesmo delirante, sobre estes aspectos, produzida por tais formadores de opinião, teria reflexos no senso comum dos residentes da cidade do Rio de Janeiro. Ainda segundo os moradores da Baixada, isso faz com que a sociedade em geral, mormente carioca, mesmo desconhecendo por completo as múltiplas realidades da Baixada, sejam unânimes em condená-la e desacreditá-la, reforçando, assim, a situação de abandono por parte dos poderes públicos a que está exposta. Conforme diz Alessandro Almado, músico e estudante de Produção Cultural no IFRJ, morador do bairro de Shangri-La em Belfort Roxo, município da Baixada Fluminense:

> Minha rua não tem asfalto [...], não tem saneamento básico, na minha rua tem uma vala, né? Inclusive a água é mais ou menos na metade da rua, tem uma vala. É... São muitas dificuldades que nós passamos aqui na Baixada Fluminense, que a mídia só expõe a violência [...] e quando você fala que mora em Belford Roxo, eu falo mesmo porque gosto de morar em Belford Roxo, gosto da tranquilidade, apesar de nós não termos acesso a varias coisas, entendeu? Eu gosto de morar onde eu moro, mas *quando você fala que mora em Belford Roxo, "e, cê mora em Belford Roxo, cara? no nada lá? Aquilo lá não tem nada, aquele lugar, esquecido lá", entendeu?* "É, sou de Shangri-La". "Shangri-La? Que isso? Isso existe? Shangri-La é na China, né não? Sei lá, Japão, Xangai, sei lá o quê". [...] tem esse tipo de brincadeira, por exemplo, sobre preconceito [...] Aqui tem público e é um publico caloroso [...] às vezes quando eu chamo o pessoal pra algum evento aqui, o pessoal fala que é longe, aquela coisa, não vou conseguir chegar lá. É longe, mas depende, o que é longe? Eu posso ir lá e eles não podem vir aqui? A distância é a mesma, mas quando vem também acredito que seja satisfação, porque aqui tem bons artistas. (Almado, 2011) [Grifo nosso]

Visão que é partilhada por Ras Bernardo, músico e compositor, um dos fundadores do Cidade Negra, primeira banda de reggae a fazer sucesso nacional, também morador de Belfort Roxo na sua infância e adolescência, hoje residente em Nova Iguaçu:

> Belford Roxo era vista como a cidade mais perigosa do mundo, era uma coisa horrível e a gente achava... se ofendia com a questão da cidade mais violenta do mundo e realmente ela não era, nunca foi a cidade mais violenta do mundo. Violência existe em todo lugar. (Bernardo, 2012)

Da mesma maneira, Rodrigo Caetano, também estudante de Produção Cultural do IFRJ e músico, que, antes de se juntar à nossa pesquisa, nos concedeu uma entrevista, diz:

> Meu nome é Rodrigo Caetano, 22 anos, moro em Belford Roxo, cidade do amor... [...] Belford Roxo era meio que tido como "Ah, é uma cidade marginalizada", até hoje de certo modo, né, e fala-se muito da violência. Tinha violência em Belford Roxo? Tinha, mas não era a violência como essa que tava

> nos jornais, às vezes, saca? Às vezes pelo próprio preconceito do lugar, julgava lá como, sei lá, o pior lugar do mundo, entende? (Caetano, 2012)

O professor e geógrafo Manoel Ricardo Simões (Breguelé), do IFRJ/Nilópolis, morador de Nova Iguaçu (município da Baixada Fluminense) desde o nascimento, autor de livros sobre a Baixada (por exemplo, Simões, 2011a), concorda com os depoimentos anteriores, ao declarar que "eu, particularmente, quando vou nos meu amigos [de fora da Baixada], eles não conhecem nada por aqui" (Simões, 2011b).

Como decorrência da metodologia participativa adotada, a partir dessa consulta aos moradores foi possível estabelecer como importante para a pesquisa o conceito de violência simbólica, neste sentido corroborando os achados de Samuel Araújo e do Grupo Musicultura (*op. cit.*). Este conceito, cunhado pelos sociólogos Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron (2008), designa todo poder que chega a impor significações e a legitimá-las, dissimulando as relações de força que estão na sua base.

A violência simbólica adquire matizes mais perversos quando faz com que os próprios sujeitos que sofrem seus efeitos a incorporem em seu discurso e representações, e isso se verifica quando a população não valoriza as iniciativas locais, a não ser depois de referendadas pelo olhar "de fora". Dudu de Morro Agudo, *rapper* do bairro de Morro Agudo, Nova Iguaçu, criador, com Luiz Carlos Dumontt, da Rede Enraizados, comenta que o trabalho deles teve uma repercussão extraordinária depois de uma viagem de um mês na França, após vários anos de trabalho duro com pouco reconhecimento na própria Baixada:

> Todo mundo [na França] falando, "os moleques do rap do Brasil estão aí", coisa e tal, começou a aparecer show *pago*, tipo 500 euros, coisa que aqui você não ganha trinta reais, lá os caras pagavam pra tu tocar 30 minutos 300 euros, 500 euros, em teatro fodaço, estádio de futebol, mil euros, falei "pô, vou ficar na França!". Aí ficamos, depois voltamos pra cá, e aí tudo aconteceu de novo, porque se você lança um disco num puteiro na França, bródi, quando tu chega no Brasil, os caras, "foi pra França", tira uma foto na Torre Eiffel cabô, véio (risos). E aí a gente fez show pra caramba no Brasil de novo, começa a conhecer mais gente... (Morro Agudo, 2012)

Em seu depoimento, Dudu evidencia que é necessário ter um reconhecimento fora da Baixada para ser valorizado pelos próprios moradores locais. Da mesma maneira, Dida Nascimento, músico, morador de Belfort Roxo e coordenador do Centro Cultural Donana (importante local de encontro da comunidade, sediando tanto grupos de discussão política, de questões ligadas ao negro e ao morador da Baixada, quanto de manifestações musicais como a capoeira e o reggae), conta que foi necessário que a BBC de Londres, as MTVs francesa e americana e Jimmy Cliff visitassem o espaço e fizessem documentários sobre o Donana para que seu trabalho como músico e o próprio Donana adquirissem maior valorização local: "a partir daí deu certo, as pessoas começaram a ouvir nossas canções, começou a haver interesse das gravadoras pelo trabalho, a gente começou a reverter – de lugar mais violento virou um lugar de música, um lugar que tem bons músicos, bandas que têm o que dizer" (Nascimento, 2012). A isto se soma a fala de Ras Bernardo:

> A maioria das pessoas daqui [da Baixada] não vê o que está acontecendo aqui, vê o daqui acontecendo lá [no Rio], aí vê o daqui. Porque é no Rio que você vê

> os cartazes [com as fotos dos artistas da Baixada], "ih, vi você", "vi fulano"; agora, na Baixada, as pessoas não vêem, a não ser na televisão, mídia, alguma coisa que tenha um movimento muito grande. (Bernardo, 2012)

Corroborando as falas (e a perspectiva) destes produtores do ponto de vista do receptor, o professor André Leite, também morador da Baixada e autor de uma dissertação de mestrado sobre o *reggae* na região (Leite, 2006), testemunha:

> Sempre procurei aproximar a minha paixão pela música da minha carreira acadêmica. [...] E aí, [participando na produção de um programa em uma rádio comunitária], na verdade, foi essa relação que me aproximou disso que chamo de "cenário musical" na minha dissertação, porque foi nesse programa que acabei indo ao encontro das manifestações musicais da Baixada, que eu confesso – e não tenho vergonha de confessar – como morador eu não conhecia. Não sabia que na rua tal morava o fulano que tocava numa banda assim, não sabia. Tinha um pouco essa visão de "ah, o que vai acontecer [no Rio]"; a gente tem um pouco a impressão de que o que vai acontecer em outros lugares é mais relevante do que o que vai acontecer perto da tua casa, e eu tinha muito essa visão. Esse programa de rádio [comunitária] foi fundamental para desconstruir um pouco essa imagem. (Leite, 2012)

Identificando, naquele primeiro momento, a partir das falas dos residentes, a violência simbólica como conceito importante para se estudar a Baixada Fluminense, a pesquisa pôde orientar-se no sentido de investigar e documentar aspectos das diversas culturas musicais da Baixada que se relacionam a este conceito. Pudemos, então, compreender – já como um achado específico de nossa pesquisa –, que é um forte valor para os residentes da Baixada Fluminense responder a esse estigma por meio de uma negativa consistente de que a Baixada seja definível meramente como local de violência. Para eles, a Baixada é, sobretudo, um local onde se formam laços de solidariedade entre as pessoas, e abriga múltiplas manifestações de criatividade, inclusive musical. Conforme diz Breguelé, a partir da experiência de residir em Niterói quando estudante:

> E, [...] já tendo essas comparações [entre Niterói e Nova Iguaçu], me motivou inclusive a estudar mais a minha cidade. E me fez sentir um pouco estrangeiro, à medida que eu morei em outro lugar eu me senti estrangeiro. [...] E inclusive passei dar valor a coisas que eu não dava valor quando morava aqui na Baixada Fluminense. Principalmente essas relações pessoais. [...] Eu vou no bar da esquina é um amigo meu, vou na padaria é um conhecido... Não tem um lugar que eu não vá que não sejam pessoas conhecidas. Isso me fez, por exemplo, valorizar um pouco mais a Baixada Fluminense. E a descobrir coisas interessantes na Baixada. (Simões, 2011)

Vicente Freire, um experiente produtor cultural atuante na Baixada, onde reside, também estudante do curso de Produção Cultural do IFRJ, acrescenta um pouco de sua experiência com a Casa de Cultura de Belfort Roxo, da qual foi um dos fundadores:

> A primeira preocupação que nós tivemos foi [...] de fazer um mapeamento do que tava acontecendo em Belford Roxo [...] procuramos levar pra dentro da casa da cultura [...] um calendário de eventos [...], não só no sentido do melhor de Belford Roxo, mas também, das coisas pequenas que estavam surgindo, aquelas preocupações mais de busca da questão cultural lá dentro do gueto, lá dentro da

> comunidade, entendeu? e aí nós percebemos muitas coisas boas acontecendo em Belford Roxo. [...] lá tivemos exposições de artes plásticas, mostras de artesanato, oficina também, nós tivemos grandes encontros de músicos de Belford Roxo dentro da Casa da Cultura e conseguimos com essas práticas todas chamar um pouco atenção dos governos e aí vieram outras coisas através dessa interação do governo federal, do governo estadual, nós conseguimos, lá, colocar uma sala de cinema [...], uma biblioteca pública (Freire, 2012)

Sidnei Gama, também estudante do curso de Produção Cultural do IFRJ e morador da Baixada, conta um pouco de sua experiência profissional nessa região na produtora de seu tio, Da Gama, ex-guitarrista do Cidade Negra:

> [...] nesses dez anos de trabalho nós fizemos alguns projetos sociais, e todos tendo a música como cenário. Tivemos a oportunidade de fazer o Baixada em Alta, um projeto que durante cinco anos reunia bandas da Baixada [...] todos os anos do mês de Novembro [...] onde esses artistas tinham a oportunidade de um palco pra tocar, pra fazer o seu som. É... e por que isso? Porque de uma certa forma, a música reggae de Belford Roxo, principalmente esse município da Baixada Fluminense, é uma música de resistência. [...] Quem tem a oportunidade de ouvir [...] os primeiros discos do Cidade Negra, vão ver que as letras são muito engajadas e nessas letras a Baixada vez e outra está sendo representada. E quando não a Baixada, as questões sociais, que acabam sendo também as questões da Baixada, que, assim, não necessariamente, precisavam as letras terem o nome da Baixada , mas a Baixada estava envolvida. E aí têm outras bandas como o KMD5, que é uma galera também de uma música de resistência, tinha o Negril, também que é outra banda de resistência, então, esse reggae feito especialmente em Belford Roxo é um reggae que vai tá tratando sim das questões da Baixada [...] Existia um público fiel a essas bandas, mas também eu percebia que concorrente a uma questão de indústria fonográfica as pessoas muitas das vezes não davam atenção pra esse som que era feito... que era feito não, que até hoje é feito, né, na Baixada, então, a minha percepção enquanto produtor que já trabalhou dez anos nesse meio da música [...] eu via um distanciamento das pessoas em relação a esses artistas, então era uma luta, né, era uma luta constante... esses artistas, pra sobreviverem. (Gama, 2012)

Por sua vez, Ras Bernardo situa a atuação do Donana como foco criativo como resposta à criminalidade, de cuja produção a violência simbólica não está desvinculada:

> O Centro Donana foi o cérebro que difundiu realmente a transformação de Belford Roxo. Vou dizer assim: mudou o nome de Belford Roxo. Ajudou a mudar. Dali surgiu Cidade (Negra), e depois foi surgindo várias outras bandas. É uma importância muito grande citar o espaço cultural, Centro Cultural Donana, por que realmente foi ali que aconteceu, dali que surgiu. É o núcleo, vamos dizer assim, o núcleo. [...] foi uma homenagem que o Dida fez à mãe dele, que começou a difundir vários projetos: capoeira, judô, aula de bateria, aula de teclado, canto, até aula de inglês estudei com o Marrone [...] Olha, vou ser sincero, foi um dos núcleos mais importantes, pra mim, da Baixada Fluminense [...] até por que foi ali que começou mesmo a parada. Foi ali, Dida foi o cara que começou mesmo, primeiramente, tirando a gente... tinha muito bandido, os bandidos andavam de ferro na cinta, agachado jogando bola de gude com a gente naquele tempo, uma coisa assim horrível, hoje, graças a Deus hoje a gente não vê isso mais na Baixada, mas naquele tempo era, os bandidos

> com revólver assim, jogando bola de gude com a gente. E aonde veio acontecer esse espaço pra poder justamente a gente começar ver que ali que era o lance, então, a cultura, como sempre falo, ela ajuda muito essa transformação. (Bernardo, 2012)

Portanto, nossa investigação detectou como um valor importante para os moradores da Baixada a produção e desenvolvimento de diversas formas de criação ligadas à música, que visam subverter o discurso estigmatizante, da Baixada como lugar de carência e violência, colocando em seu lugar um discurso propositivo e performático, que continuamente se evade às tentativas de fixação definicional. Neste sentido, é especialmente oportuno mencionar aqui (sem podermos nos aprofundar devido às limitações de espaço), entre as diversas experiências encontradas por nós na Baixada que seguem esta orientação poliforme, o uso de *gambiarras.* Estes são equipamentos musicais – acústicos, elétricos e/ou eletrônicos – feitos com todo tipo de sucata, que visam contornar as dificuldades impostas pela falta de acesso da população da Baixada em geral a produtos com alto valor de troca, substituindo-os por invenções baratas com alto valor de uso.

Com certeza, as gambiarras não são invenções da Baixada, sendo inclusive utilizados por compositores e executantes ligados a formas musicais vistas com menos preconceito pela sociedade mais ampla, como Walter Smetak, Grupo Uakti, Antúlio Madureira, Hermeto Pascoal e Tom Zé, entre outros (Bouffleur, 2006, p. 104). Entretanto, a Baixada é um dos lugares onde o uso de gambiarras se apresenta como uma das experiências descritas pela antropologia em termos de uma sobrevivência e reinvenção cultural criativa das populações submetidas à esmagadora influência do modo de produção globalizado (a propósito, ver Sahlins, 1997). Tais populações, ao invés de deixar dissolver seus laços sociais, valores e maneiras de ser sob a pressão das relações impostas pelo capital, assim sucumbindo enquanto modelo alternativo de auto-organização cultural frente à todo-poderosa Nova Ordem Mundial, usam o lixo do capitalismo para construir processos e relações que, ao contrário, afirmam seus valores.

Outras experiências igualmente importantes encontradas na Baixada, que também não poderão ser analisadas nesta ocasião, são uma grande diversidade de formas de organização alternativa de espaços de sociabilidade em torno das manifestações culturais em geral, e da música em particular. Sem acesso a fontes públicas ou privadas de financiamento, grupos locais ou indivíduos criam espaços improvisados como a Floresta do Sono, em Moquetá, Nova Iguaçu, onde ocorrem shows de rock, rap e reggae; Bar do Ananias, no centro de Nova Iguaçu, na rua Floresta Miranda, que apresenta shows de bandas com trabalho autoral e outros eventos como o cineclube Buraco do Getúlio; Jardim dos Estranhos, festa realizada pela banda "Gente Estranha no Jardim" em São João de Meriti, na casa do vocalista da banda, que mescla shows de artistas de dentro e de fora da Baixada, constituindo-se em espaço de trocas culturais; a prosaica Batalha de Carro de Som (não há nome oficial), evento informal que acontece na praça do Heliópolis, em Belford Roxo, em que, semanalmente, pessoas de vários lugares se juntam para exibir o sistema de som de seus carros, formando assim um baile onde cada carro/motorista é o DJ; Kombi Voadora, festival de música independente, já com três edições, produzido pelos membros de nossa pesquisa Vanderson Nunes e Rodrigo Caetano, além de outros estudantes de PC/IFRJ, que integra música, artesanato, intervenções artísticas e ecologia (e já venceu a concorrência para um edital da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro); Roque Pense, festival que a-

contece em Nova Iguaçu, sendo o primeiro circuito de rock de bandas com mulheres na Baixada Fluminense, além de desenvolver diversas atividades promovendo uma cultura antissexista, tudo transmitido ao vivo pela Roque Pense Radio Web.

Esta lista poderia ainda se prolongar, mencionando formas alternativas de produção cultural muitas vezes à margem de financiamentos públicos ou privados que vêm se desenvolvendo com baixos orçamentos na Baixada. Iniciativas que vêm tendo grande importância por contribuir para afirmar a autoestima dos moradores da região e projetar positivamente sua imagem dentro e fora deste território, favorecem a construção de identidades mais afirmativas e conscientes das lutas históricas dos residentes em favor de melhores condições de existência e participação nas políticas públicas que afetam sua região. A educação não-formal que surge aí, nos diversos campos artísticos, em especial a música, emerge também como resposta para suprir o abandono das comunidades da Baixada pelos poderes públicos, e é bem sucedida ao envolver a comunidade, principalmente suas crianças, em atividades que lidam com a ausência de recursos com criatividade, promovendo de maneira lúdica uma reflexão sobre suas condições objetivas de existência e investindo na transformação social da região.

É este espírito que move, por exemplo, Dudu de Morro Agudo, cujo Espaço Enraizados é bastante atuante na valorização da Baixada e de seus residentes. O Enraizados desenvolve papel destacado em sua comunidade, oferecendo cursos de artes integradas do *hip hop* [*rap, break, dj* e *graffiti*], e que integra o Pontão de Cultura Preto Ghóez Juventude Digital, dedicado ao desenvolvimento de software livre. Na visão de Dudu, Nova Iguaçu está abandonada porque "ninguém faz nada", porque "não pode fazer", com quase todo o tempo consumido pelo trabalho, e nos fins de semana "pela igreja ou pelo bar". Entende que para a maior parte dos moradores "política é chato" porque "foi isso que nos ensinaram". Então, a alternativa é formar pessoas críticas e politizadas, porque, se dez delas "já aterrorizam", imagine cem; mas "não dá para mudar cabeça de adulto", "só de criança". Assim, graças ao trabalho de debates e leituras promovido ali, Dudu informa que tem "moleque lendo jornal e discutindo com a mãe", mesmo "sabendo que jornal é tão ficção quanto novela". "Se criança cresce nessa pegada vira um monstro depois que chegar na nossa idade".

> Imagina se o moleque começa a ler de hoje. Eles estão fazendo rap, fazendo DJ, fazendo não sei o quê. Pode ser que ele vire um MC, viaje em companhia de dança. Pode ser que ele não seja nada disso. Um advogado, administrador, não sei o quê. mas ele vai ter essa visão que foi passada no Enraizados. [...] Aqui passam 600 moleques, quase mil pessoas que não são da instituição, num ano; se ficar um já fico amarradão, se ficar cinco eu choro e tudo. [...] A escolinha tem seis meses; atendemos 250 crianças, [mas só] o outro Léo ficou. E aos poucos isso vai crescer, a gente vai fazer um exército de monstrinhos, tá ligado? Daqui a uns anos a gente vai estar com força política suficiente para transformar de verdade o bairro. Se você tem dez, e cada um dos dez fala pra cem – fala mesmo, argumenta e convence cem – você tá bem. (Morro Agudo, 2012)

REFERÊNCIAS

ALMADO, Alessandro. Entrevista pessoal concedida aos autores, 20/11/2011.

ARAUJO, Samuel et all. 2006a. "Conflict and violence as conceptual tools in present-day ethnomusicology; Notes from a dialogical experience in Rio de Janeiro". *Ethnomusicology* 50 (2): p. 287-313.

____. 2006b. "A violência como conceito na pesquisa musical, reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré". *Transcultural Music Review* 10. www.sibetrans.com/trans/trans10 araujo.htm [Consulta: 26/09/2009].

____. 2010 "Sound praxis: music, politics, and violence in Brazil". In: John Morgan O'Connell; Salwa El-Shawan Castelo Branco (orgs.). *Music and Conflict,* pp. 217-231. Urbana: University of Illinois.

__. 2011a. "Tendências e circuitos de consumo de música na Maré, Rio de Janeiro". In: MICAEL Herschmann (org.), *Nas bordas e fora do mainstream musical*; *novas tendências da música independente no início do século XXI*, p. 329-357. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora.

____. 2011b. "É possível outro mundo? Pesquisa musical e ação social no século XXI". In: CORIÚN Aharonián (org.). *Música/musicologia y colonialismo*, pp. 159-180. Montevidéu: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

BERNARDO, Ras. Entrevista pessoal concedida aos autores, 13/06/2012.

BOUFFLEUR, Rodrigo. *A questão da gambiarra.* Formas alternativas de produzir artefatos e suas relações com o design de produtos. São Paulo: FAU-USP, 2006.

BOURDIEU, P.; PASSERON, J. *A reprodução*: *Elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Trad. Reynaldo Bairão. Petrópolis: Vozes, 2008.

CAETANO, Rodrigo. Entrevista pessoal concedida aos autores, 16/12/2011.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1970.

FREIRE, Vicente. Entrevista pessoal concedida aos autores, 18/04/2012.

GAMA, Sidnei. Entrevista pessoal concedida aos autores, 20/01/2012.

LEITE, André Santos. Entrevista pessoal concedida aos autores, 23/05/2012.

_____. Memória musical da Baixada Fluminense. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento)–Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Documento, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Unirio, 2006.

MORRO AGUDO, Dudu de. Entrevista pessoal concedida aos autores, 09/05/2012.

NASCIMENTO, Dida. Entrevista pessoal concedida aos autores, 30/05/2012.

SIMÕES, Manoel Ricardo. *Ambiente e sociedade na Baixada Fluminense*. Mesquita, RJ: Entorno, 2011a.

_____. Entrevista pessoal concedida aos autores, 17/11/2011b.

SAHLINS, Marshall. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (partes I e II). *Mana* vol.3 n.1, Rio de Janeiro, abril de 1997.

Cosmo-sônica indígena: categorizações sonoras entre os *Kaingang*

Artus Goerl
PPGM-UFRGS
artusgoerl@gmail.com

Resumo: No presente artigo busco discutir e traçar categorias êmicas do universo sonoro *Kaingang*, que é intrinsicamente associado a sua cosmologia. Sendo um povo *Jê* meridional, resguardadas suas diferenças em relação aos *Xokleng*, possuem características que os distinguem dos *Jê* setentrionais e centrais, especialmente em relação a exogamia. Partindo do conceito de cosmo-sônica, síntese das ligações extremamente estreitas entre as dimensões sociocosmológica e sonora, procuro estabelecer uma reflexão acerca de como são produzidas e vivenciadas tais sonoridades, que são repartidas entre as metades, *Kamé* e *Kairu*, da mesma forma como o uso dos instrumentos considerados tradicionais, além dos cantos. Conforme o mito, *jóty* (tamanduá) ensinou a *Kairu* toda sua sabedoria, em troca da vida. Antes, não havia música, nem dança, nem festa. *Jóty* e *jẽsĩ* (pássaro) foram os responsáveis pelos *Kaingang* terem seus cantos. Com o trabalho etnográfico que vem sendo realizado nas terras indígenas Serrinha e Monte Caseros, no Rio Grande do Sul, momentos importantes de diálogo vêm acontecendo com os *kofá* (velhos) e *kuiã* (pajés), considerados como os principais detentores do saber.

Palavras-chave: sonoridades *Kaingang*, cosmologia *Kaingang*, cosmo-sônica.

Abstract: In this article I discuss and outline the emic categories of the *Kaingang* sonic universe, which is intrinsically linked to the group's cosmology. Being a southern *Jê* people, the *Kaingang*, save their differences with the *Xokleng*, have characteristics that distinguish them from northern and central *Jê*, especially regarding exogamy. Based on the concept of cosmo-sonic, a synthesis of extremely narrow connections between dimensions of socio-cosmology and sound, I try to comprehend the production and experience of such sounds, which are divided in two parts, *Kamé* and *Kairu*, a duality similar to both the use of those instruments considered traditional and songs. According to the myth, *jóty* (anteater) taught *Kairu* all his wisdom in exchange for his life. Prior to this, there was no music, nor dance, nor celebration. The *Kaingang* have their songs because of *Jóty* and *jẽsĩ* (bird). With the ethnographic work being done in indigenous territories of Serrinha and Monte Caseros, both of which are located in the state of Rio Grande do Sul, important moments of dialogue are happening with *kofá* (older people) and *kuiã* (shamans), who are considered to be the main holders of knowledge.

Keywords: *Kaingang* sounds , *Kaingang* cosmology, cosmo-sonic.

O presente artigo aborda aspectos de minha pesquisa de mestrado em Etnomusicologia que vem sendo desenvolvida junto ao povo indígena Kaingang, no estado do Rio Grande do Sul, e tem por objetivo traçar categorias êmicas relativas ao seu universo sonoro, que é indissociável de sua cosmologia. Partindo dessa premissa, utilizo o conceito de cosmo-sônica da mesma maneira como formulado por sua autora, que o toma como conceito síntese das ligações extremamente estreitas entre as dimensões sociocosmológica e sonora, no caso entre os Mbyá-Guarani (Stein, 2009, p.25).

Prefiro utilizar o termo sonoridades ao invés de músicas pelo fato dos Kaingang não possuírem em sua língua uma palavra que designe música, e sendo ela utilizada como meio de

comunicação com não indígenas com a finalidade de tradução de processos simbólicos e empíricos que envolvem muito mais o conceito de som do que a música pensada nos moldes ocidentais. Cabe salientar que, embora não tenham em seu vocabulário a palavra música, os Kaingang não deixam de possuir uma teoria e concepções a respeito dela. "música" é usada como uma noção analítica, tal como "parentesco", "poder", etc., e aponta para os discursos e linguagens do universo sonoro vocal-instrumental (Menezes Bastos; Piedade, 1999). É importante lembrar que muitos foram, e alguns ainda hoje o são, pesquisadores que tomaram a não existência da palavra "música" para a construção de uma relação musical essencialista "nós" (ocidentais)/"outros".

O trabalho etnográfico que vem sendo desenvolvido tem ocorrido principalmente nas Terras Indígenas de Monte Caseiros e na Serrinha, respectivamente em Ibiraiaras e Ronda Alta, ambas no Rio Grande do Sul. Porém visitas a outras TIs como a Aldeia Kondá, em Chapecó, SC, além de Nonoai, RS, e a Aldeia da Lomba do Pinheiro, em Porto Alegre, RS, têm sido bastante importantes na compreensão dos dados coletados. A permanência somente em uma TI não se faz cabível visto os constantes deslocamentos realizados pelos indígenas, tanto para mudança de residência a fim de permanecer mais próximo de seus parentes como para a participação de festas ou encontros políticos realizados em outras aldeias.

A Etnomusicologia, enquanto ramo de pesquisa que funde perspectivas antropológicas e musicológicas, ancora-se no método etnográfico a fim de compreender a música em seu contexto cultural. Para compreender a cosmovisão, a sonoridade, os signos e os diferentes aspectos que permeiam, conduzem e significam as sonoridades Kaingang, faz-se necessário a convivência etnográfica, o estar junto, a compreensão do "modelo nativo", que, segundo Viveiros de Castro (1992), é "o único capaz de dar um sentido intrínseco aos fatos (sem o qual a etnologia vira etologia)".

Nesse sentido, segundo Geertz (1989), a etnografia é interpretativa, já que ela não captura a experiência empírica de modo especular, ou seja, a relação positivista que se estabelece entre o observado e o colocado no papel. Ela busca interpretar os discursos sociais, os significados sobre o que é feito e como é feito, os significados partilhados na experiência e de que modo são construídos na ação. Ainda deve-se levar em conta de que a etnografia deve ser microscópica no que compreende às relações intersubjetivas, às negociações de significado e trocas de experiência, onde tanto pesquisador como interlocutor saem afetados, como sugere Fravet-Saada (2005) em relação à experiência com a alteridade.

Dessa forma a apropriação da língua nativa torna-se uma necessária ferramenta a fim da compreensão de modelos êmicos de ideias e concepções sobre o fazer sonoro. O esforço empregado na aprendizagem da língua nativa é de grande valia para a construção do conhecimento de como aquele povo concebe seu universo, através de suas próprias palavras, através de algo que o sustenta como grupo étnico e é um dos pontos mais fortes, talvez o mais forte, conforme tenho visto, que legitima a sua cultura: seu idioma. Apesar de ter realizado aulas para apreender a língua e a escrita, de forma alguma posso afirmar que me tornei um falante da língua Kaingang.

Procuro reforçar a ideia da indissociação da língua na análise de estruturas culturais de um povo, já que sem a sua compreensão a tentativa de interpretação de dados etnográficos de um povo que não segue o mesmo padrão linguístico verbal que o nosso corre sério risco de torna-se vazia, atentando-se somente a "achismos" e à egocentridade do pesquisador que, não obstante no desconhecimento linguístico nativo ainda propõe uma análise fundada em

padrões lógicos que não correspondem com a realidade tal como ela é vivenciada por seus colaboradores.

Conforme Seeger (2004) e Menezes Bastos (1978), as expressões musicais, assim como as demais estéticas de um povo, não apenas ecoam como espelhos da sociedade, mas servem como atualizações de processos simbólicos, míticos. A atividade sonora serve como um elemento fundamental no processo de construção do mundo social e conceitual, e não como um mero epifenômeno. Neste sentido, Feld (1990) ressalta a importância de integrar o estudo de como os símbolos são logicamente relacionados com o estudo de como eles são formulados e desempenhados na experiência cultural, a partir de conceitos êmicos, como também afirmam os outros pesquisadores.

Partindo-se de pressupostos da antropologia cognitiva e lógicas estruturalistas, Menezes Bastos (1978) preocupou-se em realizar um estudo da música do ponto de vista verbal-cognitivo. Ao traçar uma lógica específica de pensar da sociedade Kamayurá, o autor preocupou-se em retratar a multiplicidade das dimensões teóricas da "musicológica" indígena.

Estudos como esse, que levam a cabo aspectos da antropologia cognitiva, têm como prioridades os aspectos cognitivos da percepção de estruturas sonoras e o isolamento de unidades menores que constituem, através de relações bem específicas, o todo da peça musical. Desta forma, não somente aspectos voltados à natureza do som e as realizações sonoras pertencem a categorias êmicas, mas também todos os processos de criação, fruição, efeitos e funções da música.

A postura teórica antinômica e dualista, que muitas vezes se faz presente em trabalhos etnomusicológicos e antropológicos, que dissocia expressão e conteúdo musical deve ser contornada levando-se em conta o primado da língua como mediação para o pensamento, surgindo aí uma abordagem do objeto em função da antropologia da comunicação.

Feld (1990) e Menezes Bastos (1978) se aproximam no que tange ao entendimento do uso da antropologia da comunicação no estudo etnomusicológico. Para os dois autores torna-se evidente a necessidade de integrar o estudo de como os símbolos são logicamente relacionados com o estudo de como eles são formulados e desempenhados na experiência cultural, voltando-se aos pontos de vista desenvolvidos por Hymes (1996) sobre a etnografia da comunicação, enfatizando a dimensão da comunicação e dos significados em seus contextos sociais particulares, nas performances em que eles são ativados.

Não pretendo estabelecer aqui uma longa discussão acerca da cosmologia Kaingang, que foi amplamente trabalhada através de pesquisas realizadas por Veiga (2000), Crépeau (2002), Tommasino (2000), Rosa (2011), e Silva (2002), porém algumas informações são importantes para se pensar em uma cosmo-sônica desse povo. Os Kaingang são um povo indígena pertencente ao tronco lingüístico macro-Jê, que juntamente com os Xokleng, pertencentes à mesma família, habitam o Brasil meridional. Segundo dados do Portal Kaingang[1], no Brasil a etnia está presente principalmente nos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná e São Paulo, ocupando 31 áreas envolvendo uma população total de 34.116 indivíduos. A população Kaingang no Rio Grande do Sul é de 17.231 pessoas distribuídas em 13 áreas distintas.

Uma das principais características do pensamento e cultura Kaingang, assim como de outros grupos da família Jê, é a existência de uma mentalidade dualista, que é a base de sua

[1]Artigo completo em Instituto Socioambiental. Disponível em: pib.isa.org.br Acesso em: 23/11/2012

cosmologia e reflete nas relações de parentesco, rituais e relações sociais estabelecidas nas aldeias. O pensamento dualista parte da presença das metades Kamé e Kairu, que conforme a cosmovisão Kaingang, foram os irmãos que criaram a natureza após o grande dilúvio, além de criarem as regras de conduta para o povo, estabelecendo a fórmula de recrutamento das metades – patrilinearidade – e definindo como as metades deveriam relacionar-se – exogamia.

> A organização social Kaingang se caracteriza, ainda hoje, pela existência de metades, nomeadas *Kamé* e *Kairu*, mantendo entre elas uma relação complementar e assimétrica, a metade *Kamé* sendo considerada como primeira porque tem, por exemplo, "mais força" que a metade *Kairu*. (Crépeau, 2002, p. 116).

Essa alteridade é vista de forma positiva, pois não é possível pensar no "eu" sem considerar a participação do "outro", ou seja, a existência de uma metade implica necessariamente na existência e participação da outra. "Uma concepção cosmológica dualista que enfatiza a fertilidade da junção de princípios percebidos como contrários" (Silva, 2002, p. 207). Os pares contrastantes podem ser observados em toda cosmovisão Kaingang, desde no que tange ao universo compreendido pelos seres humanos, plantas, animais e cosmos até as características físicas, emocionais e psicológicas de cada indivíduo. A base de sua cosmologia ancora-se nesta visão dualista, que remonta desde o início dos tempos.

Um viés do universo sônico Kaingang foi apresentado por Arnt (2005) em sua monografia de bacharelado em ciências sociais pela UFRGS. Nela a autora realiza uma análise de performances coreográficas e musicais Kaingang relacionando-as com a cosmologia e reivindicações territoriais do grupo, refletindo sobre a atualização da enunciação mítica nos cantos de guerra. Também em sua monografia de bacharelado em ciências sócias, Gibram (2008) estabelece reflexões sobre músicas presentes no Kikikoi (ritual dos mortos) e principalmente acerca das influências da música sertaneja e evangélica na continuidade de tradições nativas.

Através da análise de CDs produzidos com músicas Kaingang evidencia-se como seus cantos estão inseridos em contextos de sua cosmologia, estando relacionados com seus mitos e ritos. O CD "Pensamento Kaingang", produzido em 2001 pela Secretaria do Estado da Cultura do Rio Grande do Sul e o Núcleo de Antropologia das Sociedades Indígenas e Tradicionais da UFRGS, conta com 46 faixas gravadas em campo, em diferentes terras indígenas, e dedica-se inteiramente ao registro de gravações que revelam cantos sobre o mito do céu e da lua, cantos para espíritos e cantos realizados durante o principal ritual Kaingang, o Kikikoi. Ainda sobre os cantos do Kikikoi, aparece como importante registro o material gravado por Tommasino (2000), que contempla 39 rezas rituais, registradas em campo e também em estúdio, da Terra Indígena Chapecó/SC.

Como um dos últimos registros fonográficos de expressões musicais Kaingang, o CD "Vozes Kaingang na Aldeia Grande" privilegia o universo cultural dos *kófa* (velhos), trazendo 39 faixas que contemplam alguns cantos do *gufã* (tempo mítico), como os sons dos bichos do mato que são cantados pelos adultos às crianças, cantos relacionados a diversas fases do ciclo de vida e cantos de guerra relativos às antigas disputas ocorridas nos séculos XVIII e XIX com outras tribos indígenas. Os cantos Kaingang normalmente são acompanhados por três instrumentos, o *vyjsĩ* (arquinho feito de taquara mansa, cuja corda é tocada com os dedos, e que se utiliza a boca do instrumentista como caixa de ressonância), *sygsyg* (chocalho) e *vãn* (taquara).

No ano de 2010 foi produzido o último registro sonoro, o CD "*Ẽg Jag Mré Mũ Ki*", do Grupo Kanhgág Kanhró, pertencente à Terra Indígena Serrinha. O material conta com 14 faixas, algumas compostas pelo grupo e outras individualmente, e o seu encarte revela a preocupação da coordenadora do Centro Cultural Kanhgág Jãre em abrir as portas das escolas indígenas para que os detentores da memória e sabedoria Kaingang possam contar suas histórias e desta forma reverenciar suas canções, a fim de que surjam gerações preparadas e comprometidas de seu papel enquanto membros da sociedade Kaingang.

> Conforme o mito de origem das sonoridades, *jóty* (tamanduá), foi o responsável pelo ensino dos cantos e danças ao povo Kaingang. Este animal, conforme a cosmovisão indígena, é considerado da metade Kairu e também considerado incompleto, visto ter sido feito pelo gêmeo ancestral Kairu durante a noite, quando tem seus poderes, mas não ter havido tempo de finalizá-lo porque amanhecia, fato que levou Kairu a enviar um graveto em sua face e o animal somente poder comer formigas.

A partir daí estabeleceu-se a divisão dos cantos entre as metades, também a divisão do uso dos instrumentos, conforme o material pelo qual é feito e suas características. Conforme a pesquisa etnográfica vem apontando, os cantos são aprendidos pelas crianças desde cedo, e são um importante meio de educação dos jovens. Ressalta-se a importância da natureza na construção das sonoridades Kaingang, que são profundamente embasadas em seres animais, os transmissores de seu conhecimento e sabedoria. Dessa forma torna-se importante o estudo de como são formuladas e ressignificadas tais sonoridades, já que

> a musicalidade e a artisticidade em geral, tão características desses povos têm sido, elas mesmas, importantes alavancas de sensibilização e solidariedade dos "civilizados" no sentido de sua arregimentação como aliados dos índios em suas lutas por cidadania. (Menezes Bastos, 2006, p.9)

REFERÊNCIAS

ARNT, Mônica de Andrade. *Os cânticos de guerra de grupos Kaingang na Grande Porto Alegre*. Porto Alegre: UFRGS. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Ciências Sociais), 2005.

CRÉPEAU, Robert. *A prática do xamanismo entre os Kaingang do Brasil meridional: uma breve comparação com o xamanismo Bororo*. In: Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 8, n. 18, p. 113-129, dezembro de 2002.

FAVRET-SAADA, Jeanne. *Ser afetado*. Tradução Paula Serqueira, Revisão Tânia S. Lima. In: Cadernos de Campo, n. 13, USP, 2005.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment*: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression. University of Pennsylvania Press, 1990.

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

GIBRAM, Paola A. KAGMA TI EG KÃ KI: *Um estudo panorâmico sobre a música dos índios Kaingang da T.I. Xapecó*. Florianópolis: UFSC. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Ciências Sociais), 2008.

HYMES, Dell. *Ethnography, Linguistics, Narrative Inequality* - Toward an Understanding of Voice. Taylor and Francis Ltd. London, 1996.

MENEZES BASTOS. Rafael J. de. *A musicológica Kamayurá* – Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. Fundação Nacional do Índio, Departamento Geral de Planejamento Comunitário, Divisão de Estudos e Pesquisas, 1978.

_____. *Música nas Terras Baixas da América do Sul*: Estado da Arte (Primeira Parte). In: Antropologia em Primeira Mão (86), PPGAS-UFSC, 2006.

_____; PIEDADE, Acácio Tadeu de C. *Sopros da Amazônia*: sobre as músicas da Sociedade Tupi-Guarani. In: Mana 5(2), PPGAS-Museu Nacional, UFRJ, 1999, p. 125-143.

ROSA, R. R. G. *Mitologia e xamanismo nas relações sociais dos Inuit e dos Kaingang*. In: Espaço Ameríndio. Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 98-122, 2011.Disponível em : <http://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/view/23598/14577>. Acesso em 20/03/2012.

SEEGER, Anthony. Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people. University of Illinois Press, 2004.

SILVA, Sérgio Baptista da. *Dualismo e cosmologia Kaingang: o xamã e o domínio da floresta.* In: Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 8, n. 18, p. 189-209, dezembro de 2002.

STEIN, Marília. *Kyringüé mboraí - os cantos das crianças e a cosmo-sônica* Mbyá-Guarani. Porto Alegre: UFRGS. Tese de Doutorado em Música, 2009.

TOMMASINO, Kimiye. *Kikikoi: ritual dos Kaingang na área indígena Xapecó/SC*: registro áudio-fotográfico do ritual dos mortos. Londrina: Midiograf, 2000.

VEIGA, Juracilda. *Cosmologia e práticas rituais Kaingang*. Campinas: Unicamp. Tese de Doutorado em Antropologia Social, 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *O campo na selva, visto da praia*. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 170-190.

Sites consultados

http://www.portalkaingang.org/populacao_por_estado.htm

Referências fonográficas

CD: ẼG JAG MRÉ MÜ KI. Realização Instituto Kaingang, Ponto de Cultura Kanhgág Jãre, 2010.
CD: KANGHÁG JIKRE: Pensamento Kaingang. Realização NIT, MARS, 2001.
CD: KANGHÁG AG VÎ ỸMÃ MÁG KI – vozes Kaingang na Aldeia Grande. FUMPROARTE- Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, 2005.

Choro: O que é e qual sua origem? Algumas aproximações

Augusto Charan Alves Barbosa Gonçalves
augustocharan.unb@gmail.com
Universidade de Brasília (UnB)

Resumo: Pretende-se com este artigo, trazer algumas aproximações do que seria o Choro, sua origem e possível categorização musical. No início, problematiza-se qual seria o termo mais adequado para caracterizá-lo, se gênero, estilo, "sub-estilo" ou música "vernacular". Além disso, questiona-se até que ponto o Choro poderia ser considerado como pertencente ao "hiper-gênero" música popular. Traz-se à baila qual poderia ser o critério adotado para caracterizá-lo como tal. Em um segundo momento, expõe-se informações sobre sua origem histórica e outros aspectos a ele relacionados na perspectiva de alguns autores como, por exemplo, Severiano (2009), Cascudo (1993), Diniz (2008), Tinhorão (2010), Carvalho (1998), Cabral (2009), Cazes (2010), Lara Filho, Silva e Freire (2011) — desvelando-se dados sobre sua possível procedência das práticas musicais oriundas dos barbeiros cariocas, dentre outras versões apresentadas pelos pesquisadores. Fala-se de algumas figuras influentes no cenário dessa manifestação musical e logo em seguida, delineia-se o contexto; a formação instrumental; onde comumente a aprendizagem do mesmo ocorre; a denominação e as características dos músicos que tocam o Choro, entre outros locais, na Roda — nome utilizado de forma unânime nas situações onde ele é habitualmente realizado. Nesse ponto, indaga-se o que caracterizaria a Roda de Choro como tal.

Palavras-chave: Categorização do Choro; Origem Histórica do Choro; Roda de Choro.

Abstract: The intention of this article is to broach some definitions of Choro music, its origins and its possible musical categorization. The article begins by problematizing the term most appropriate to characterize Choro, whether it is a genre, musical style, "sub-style" or "vernacular" music. Furthermore, the article questions to what extent Choro could be considered a part of the "hyper-genre" known as popular music, bringing to the fore the criteria which could be used to characterize it as such. Additionally, this article explores information about choro's historical origins as well as other related aspects, which have been introduced by authors such as Severiano (2009), Cascudo (1993), Diniz (2008), Tinhorão (2010), Carvalho (1998), Cabral (2009), Cazes (2010), Lara Filho, and Silva e Freire (2011). This reveals, among other versions of the history, that Choro possibly originates from the musical practices of barbers in Rio de Janeiro. The article also discusses some of this musical expression's influential figures, followed by a delineation of the context; the instrumental training; where the learning of Choro performance commonly takes place; the denomination and the characteristics of the musicians who play Choro in, among other locales, the Ring (*Roda*), a name used ubiquitously in situations where Choro is performed. Regarding this, the issue is what characterizes the Roda of Choro as such.

Keywords: Categorization of Choro. Historical origin of Choro. Choro Ring.

> *Choro, quem não conhece esse nome? Só mesmo quem nunca deu naqueles tempos uma festa em casa!*
>
> Alexandre Gonçalves Pinto, 1936.

O que seria o choro?

O texto acima acusa uma popularidade que o Choro transita-(ou). Mas, uma das perguntas que podem surgir da leitura dessa epígrafe aos que não o conhecem é: afinal, o que realmente é o Choro? Pode-se entendê-lo como um gênero ou um estilo da música popular brasileira? Aliás, qual a diferença entre a palavra gênero e estilo? Vale notar que a adoção

de um ou de outro termo é algo complexo, uma vez que deles podem derivar conceituações diferentes. Vejamos.

De acordo com o Minidicionário da Língua Portuguesa de Aurélio Buarque de Holanda, a palavra gênero vem do latim *genus*, *eris*; podendo significar (1) agrupamento de indivíduos, objetos que tenham características comuns; (2) classe, ordem, qualidade; (3) modo, estilo; (4) a forma como se manifesta, social e culturalmente, a identidade sexual dos indivíduos (Ferreira, 2010, p. 376, grifo meu). Já a palavra estilo, segundo o mesmo autor, é derivada do latim *stilu*, podendo significar (1) modo de exprimir-se falando ou escrevendo; (2) uso, costume; (3) a feição típica de um artista, uma escola artística, uma época, uma cultura; (4) gênero, qualidade, espécie (p. 319, grifo meu). Percebe-se que há uma relação de sinonímia entre os termos em questão, não ajudando muito no entendimento de suas peculiaridades conceituais. Contudo, ainda que a busca pela compreensão do significado desses termos por vezes traga mais confusão do que esclarecimentos, a questão pode ser mais profunda, isto é, não apenas saber as definições de gênero ou estilo, mas, entender o quê faz do Choro um gênero ou estilo musical.

Nessa direção e — antes de tudo —, o Choro pode ser considerado música popular? Deve-se considerá-lo como participante desse "hiper-gênero" (?) (Björnberg, 1993). Seria ele um "sub-estilo" (Green, 2002) — como é o Jazz, o Hip Hop e o Rock — ou o que se chama de "vernacular" (Mans, 2009), isto é, uma música tradicional do Brasil? Se sim, em quê? Esses questionamentos podem complexizar ainda mais a adoção de terminologias que tentem categorizar e/ou classificar o Choro com tal. Por exemplo, em relação ao Jazz, tanto Gatien (2009) quanto Green (2002) concorda que ele não faz parte da música popular — ainda que Green não explique muito bem o porquê — ao menos Gatien (2009) chama a atenção de que seria mais sensato definir uma categoria musical pelos seus modos de transmissão e aprendizagem do que pelas suas características puramente musicais. Nesse sentido, as classificações referentes aos de tipos de música — usualmente tendo-se como base suas características estritamente musicais — poderiam sofrer revisões e talvez até recategorizações, desta vez, à luz do parâmetro/sugestão proposta por Gatien (2009).

E mais, se esse for o critério adotado para classificar uma determinada categoria musical, pode-se muito bem questionar até que ponto o Choro se identificaria/assemelharia ou se distanciaria da transmissão e aprendizagem de outras vertentes musicais urbanas populares brasileiras. Certamente, a resposta desta questão talvez possa ser compreendida quando se realizarem mais estudos sobre a transmissão e aprendizagem (não somente do Choro), como também de outras manifestações musicais brasileiras afins — tanto dentro quanto fora de instituições — para que se possa ter ampla compreensão sobre o assunto em tela. Aprofundar-se nessa e em outras questões elaboradas no parágrafo anterior levaria a escrita de muitas páginas. Por esta causa, não irei debruçar-me sobre elas aqui. Entretanto, essas indagações poderão ser pesquisadas em possíveis investigações futuras.

Portanto, neste artigo, irei tratar o Choro como gênero musical, entendendo-o como um modo de exprimir-se musicalmente, ou melhor, uma maneira de tocar e/ou de frasear uma música "chorísticamente", ideia também compactuada por Cazes (2010) e Severiano (2009). Para Tinhorão (2010), o termo Choro é oriundo da melancolia advinda principalmente das baixarias[1] realizadas no violão às músicas interpretadas. Cazes (2010) discorda

[1] Espécie de contracanto/contraponto realizado comumente pelo violão de sete cordas. Vale dizer, no entanto, que as primeiras baixarias executadas no Choro eram realizadas pelo *oficleide*, instrumento criado pelo francês Jean Hilaire Asté no ano de 1817 e muito utilizado nas bandas musicais militares (Diniz, 2008, p. 73).

veementemente desta versão, uma vez que em seus estudos, pôde constatar que nas primeiras gravações desse gênero realizadas por volta de 1907 o "violão ainda não era usado com a exuberância a que hoje estamos habituados. Portanto, se algo evocava melancolia era a maneira de tocar a melodia [...] da maneira chorosa de frasear" (p. 17).

Conforme Ary Vasconcelos, citado por Cazes (2010, p. 16), o Choro teria origem nos "cholomeleiros", uma espécie de aglomeração de músicos que possuíam uma considerável visibilidade no período colonial; Ary esclarece que apesar do nome supracitado ser derivado das charamelas (instrumentos de palhetas precursores dos oboés, fagotes e clarinetes) — qualquer aglomeração de grupos instrumentais daquela época levava esse nome —, e que por sua vez, depois de algum tempo o termo foi encurtado para Choro.

De acordo com Diniz (2008, p. 13), concordando com a versão propagada pelo maestro Baptista Siqueira, o termo Choro teria se originado de uma "colisão cultural" entre o verbo chorar e *chorus*, coro em latim. Para o folclorista Câmara Cascudo (1993), o termo Choro derivou-se de festas que os escravos faziam em fazendas e que com o passar do tempo a terminologia mudou de Xoro para Choro (Cascudo, 1993).

Para Severiano (2009, p. 28), o gênero em questão e não só ele (o tango brasileiro e também o maxixe) são parentes próximos que teriam em comum o ritmo binário e a utilização da síncope afro-brasileira e que mantém entre si, a polca como gênese — dança de origem camponesa que se originou na Boêmia em torno de 1830. Essa influência foi tão forte que segundo Severiano (2009, p. 34), até a década de 1910, os Choros no Brasil ainda eram chamados de polca, pois a maioria deles era composto na forma rondó de três partes (A-B-A-C-A), herdada da referida dança estrangeira.

A consolidação do gênero se deu na década de 1910, passando a ser uma forma musical definida de fato (Severiano, 2009; Cazes, 2010). Muito se deve ao compositor Alfredo da Rocha Viana Filho (o Pixinguinha) o fato de ter inovado o modo tradicional de compor Choro em outra forma que não o rondó. Por exemplo, tanto as músicas "Lamentos" quanto "Carinhoso" não segue esse padrão, pois há em ambas as peças somente duas partes — foi dessa maneira, inclusive, que Pixinguinha ressignificou e consolidou o gênero (Severiano, 2009, p. 308).

Tanto para Diniz (2009) quanto para Severiano (2009), o Choro se constitui no gênero instrumental brasileiro mais importante, sendo uma das primeiras manifestações musicais populares do Brasil a merecer uma obra inteira dedicada a ele por meio de um livro[2] lançado em 1936 por Alexandre Gonçalves Pinto (conhecido como Animal[3]); ele era funcionário público dos correios e um assíduo frequentador das Rodas de Choro de seu tempo (Tinhorão, 2010).

Vale ressaltar que apesar de sua importância, o Choro pode não ter sido a primeira manifestação musical urbana do Brasil. Alguns autores afirmam que foi o maxixe a obter oficialmente esse posto (Severiano 2009, p. 30; Cabral, 2009, p. 6), sendo a vertente principal que compõe a musicalidade do Choro (Cazes, 2010, p. 30). No entanto, José Ramos vai além e declara que o maxixe também não foi a primeira dança/gênero brasileiro e sim a fofa — termo citado pela primeira vez no Folheto de Ambas Lisboas (Portugal) em 6 de outubro de 1730; dança de escravos africanos e crioulos ligados à Confraria do Rosário — fez

[2] Obra intitulada "*Chôro*: reminiscências dos chorões antigos". Rio de Janeiro, [s.e], 1936.
[3] Segundo Tinhorão (2010), este apelido se deve ao fato de que Alexandre participava dos "ranchos pastoris organizados por Melo Moraes Filho [tio avô de Vinicius de Moraes] fazendo a [sic] burrinha [sic]" (p. 207).

bastante sucesso entre os negros deste país e os já existentes em Lisboa que no ano de 1551 contava com 10% de sua população (Tinhorão, 2010, p. 29).

Qual o contexto e época em que o choro se originou?

De uma maneira geral, todas as danças que vieram de fora do Brasil como a valsa (Alemanha), a mazurca (Polônia), a polca (Boêmia), a *schottische* ou xote (Alemanha), a quadrilha (França), tango (Espanha) Habanera (Cuba) só para citar alguns exemplos, foram com o processo de nacionalização do país, "abrasileiradas" por músicos populares oriundos da baixa classe média da cidade do Rio de Janeiro em meados da década de 1870 (Tinhorão, 2010, p. 204) — á formas endêmicas conhecidas pelo nome genérico de batuque (Severiano, 2009). Com o passar dos anos, o Choro transformou-se em uma maneira de tocar qualquer gênero musical (Cabral, 2009).

Apesar dos autores supracitados concordarem que o Choro se originou em torno de 1870, a data de nascimento desse gênero não é consenso — ao menos para Cazes (2010, p. 17), onde diz sem hesitação que o seu surgimento aconteceu no mês de julho de 1945, onde segundo ele, a polca foi dançada pela primeira vez no Teatro São Pedro no Rio de Janeiro.
Para José Ramos, o Choro foi uma repercussão das músicas feitas pelos barbeiros da primeira metade do século XIX; estes eram escravos negros das cidades — que realizavam serviços com bastante brevidade (fazer barba, aparar cabelos, arrancar dentes, aplicar sanguessugas — em minutos) o que lhes permitia — sempre trabalhavam cantando — exercer atividades musicais; vale ressaltar que esses barbeiros eram dotados de muita destreza manual ao tocar seus instrumentos e que aprendiam as músicas "de orelha" (Tinhorão, 2010, p. 166). Eles aprendiam a tocar nas horas vagas e se apresentavam em inúmeras festas. É bem verdade que esses músicos barbeiros eram incentivados por seus senhores, agregando-lhes mais valor na hora de sua venda uma vez que havia naquela época muita compra de escravos — músicos (Diniz, 2008, p. 22). Diante do que foi exposto, pode-se concluir que a definição da palavra Choro possui variadas versões e que cada uma delas demonstra diferentes significados dessa manifestação musical brasileira.

Os Chorões

Os Chorões, designação para aqueles que tocavam e ainda tocam esse gênero, à época, eram em sua grande maioria funcionários públicos (Alfândega, Correios, Central do Brasil, Tesouro Nacional e Casa da Moeda) que no final do século XIX — residiam no bairro do Rio de Janeiro chamado Cidade Nova; os Chorões não tocavam visando recompensa em dinheiro algum, os únicos retornos que esses músicos esperavam das festanças promovidas era se fartar de comida e de bebida (Diniz, 2008, p. 14).

A principal característica desses artistas era seu amadorismo, destacando-se apenas os profissionais que tocavam em bandas militares (Severiano, 2009, p. 37). O Rio de Janeiro, cidade que em meados do século XIX possuía o mais numeroso conjunto de bandas militares de todo o Brasil, tornou-se um grande centro de formação musical. Um dos principais colaboradores para que esse fato ocorresse na cidade maravilhosa foi o compositor e músico de Choro Anacleto de Medeiros[4] (1866 – 1907), este ficou responsável por criar uma banda para o V Corpo de Bombeiros carioca praticamente na mesma época em que o advento

[4] Anacleto Augusto de Medeiros nasceu na rua dos Muros, na ilha carioca de Paquetá, em 13 de julho de 1866. Filho da escrava liberta Maria Isabel de Medeiros, recebeu o nome de Anacleto em homenagem ao santo do dia de seu nascimento (Severiano, 2009, p. 47).

das gravações em nosso país começou, isto é, em 1902 (Tinhorão, 2010, 195 – 196). A Casa Edison, localizada no Rio de Janeiro, foi a primeira empresa fonográfica brasileira a propagar a música deste país; vale lembrar que nessa época os discos eram gravados em 78 rotações por minuto — RPM (Diniz, 2008, p. 16).

Não podemos deixar de citar, aquele que é considerado o "pai" dos Chorões; autor de quase setenta melodias, mulherengo, muito popular na cidade do Rio de Janeiro e excelente flautista, Joaquim Callado fez parte da primeira geração do Choro, ou melhor, da criação desse gênero — ele formou o grupo de músicos populares mais famoso da época —, o Choro Carioca ou o Choro do Callado (Diniz, 2008, p. 15). A formação instrumental desse gênero, no início, era composta por flauta (geralmente feita de ébano), dois violões e um cavaquinho (Cabral, 2009; Diniz, 2009); esse formato espelhou-se na formação do citado grupo de Callado, tornando-se um referencial para todos os grupos de Choro que surgiram através dos séculos. Fato interessante de notar é que geralmente só o solista (na maior parte das vezes o flautista) sabia ler partitura, deixando para os outros instrumentistas a função de improvisarem os acompanhamentos harmônicos (Severiano, 2009, p. 34; Diniz, 2009, p. 15).

As Rodas de Choro, que são reuniões informais entre músicos que aderem a esse gênero, geralmente, acontecem em bares ou na própria casa dos músicos e nos quintais de suas casas — espaços esses que muito contribuíram para o não desaparecimento desse gênero quando a Bossa Nova no final da década de 1950 iria capturar quase a total atenção do público brasileiro; o Choro iria ressurgir somente a partir da década de 1970[5] (Cazes, 2010, p. 147). Os Chorões comumente tocavam e ainda tocam esse gênero em formato de roda, característica que com o tempo, passou a ser inerente e indissociável desse gênero. Alguns autores acreditam que foi a Roda sua precursora, sua matriz física, pois "[...] não foi o Choro [sic] que criou a Roda, mas o contrário" (Lara Filho, Silva e Freire, 2011, p. 150).

Na verdade, o que caracterizaria a Roda de Choro como tal? É a diversidade instrumental comumente vista nesses encontros? É a interação entre os Chorões que tocam nela? É o formato em círculo? É o repertório? Afinal, o que faz da roda uma Roda de Choro? Essas questões são pertinentes e ao mesmo tempo difíceis de responder categoricamente. Não irei tratar delas aqui, pois não é a proposta deste artigo. Recomenda-se, então, que essas indagações sejam mais exploradas por pesquisadores que se interessem pela temática.

De qualquer forma, na Roda, não há ensaios pré-estabelecidos e ela é aberta para todos que quiserem participar. Inclusive, acontece nela, a principal forma de aprendizagem desse gênero (Carvalho, 1998). Sobre esse assunto, Carvalho (1998) comenta que:

> Uma roda de Choro pode durar um dia inteiro ou uma noite inteira, havendo música ininterrupta, onde os músicos se alternam tocando e ouvindo. Ocorrem vários processos de aprendizagens simultâneos: o aprendizado pela percepção auditiva, onde ao se perceber o caminho da melodia vai se buscando o caminho harmônico; o aprendizado visual, por imitação, permitindo que o violonista [ou outro músico] que ainda não tenha prática de acompanhar possa participar; a prática da improvisação, no preenchimento de espaços, que ocorre com outros instrumentos (p. 17).

Quais são as características do choro?

[5] Nos anos 1970, o grupo Os Novos Bahianos foi o responsável por resgatar "o interesse por instrumentos como o cavaquinho, o violão sete cordas e o violão tenor" (Cazes, 2010, p. 147).

Primeiramente e de forma genérica, pode-se dizer que há algumas características típicas do Choro, há aqueles que basicamente são montados em cima de cromatismos, escalas, arpejos e ornamentos variados ou mesmo os [Choros] que possuem poucas notas, que muita das vezes mais embaraçam do que ajudam os Chorões na hora da construção e execução dos acordes — pois que as esparsas notas não delineam, de pronto e claramente, os caminhos harmônicos por onde se trilhar. Via de regra, a parte (A) de um Choro começa no acorde da própria tonalidade (I grau – quase em sua totalidade) frequentemente precedido de figuras musicais em ritmo anacrústico ou acéfalo, na subdominante (IV grau – bem menos frequente) ou na dominante (V grau). Os referidos graus também tendem a aparecer no término da música. Logicamente, a utilização de outros graus/funções harmônicas podem ocorrer a critério do compositor.

É comum que as partes (B e C) onscilem entre o relativo, a mediante (esta mais comum na parte B), a subdominante (esta mais comum na parte C), a dominante ou o homônimo (este mais comum na parte C) do campo harmônico; os empréstimos modais são ocorrentes durante a música e acontecem geralmente em partes em que a tonalidade é maior, utilizado-se na maioria dos casos, o IV grau do tom homônimo menor. A utilização de síncopes e cromatismos na melodia é quase uma constante que enverniza desde os acordes perfeitos maiores e menores em estado fundamental e suas inversões até os acordes diminutos e aumentados. O Choro é habitualmente escrito em compasso binário (2/4). Além disso, é comum nesse gênero musical que o solista, além de improvisar sobre o tema, antecipe, avance e floreie a melodia. Pode ocorrer na Roda de Choro, a proposta de um desafio — este acontece quando o solista pede para outro instrumentista acompanhá-lo em uma música não conhecida pelo acompanhador, pegando-o de surpresa e pondo-o à prova.

Diante do exposto, o Choro tem como uma de suas principais características, entre outras que já foram ditas, a utilização de improvisações, a baixaria, a forma musical ternária em rondó e/ou mais recentemente a binária (Severiano, 2009; Tinhorão, 2010; Diniz, 2008). Em relação à improvisação, Cazes (2010, p. 44) faz uma constatação até então inusitada, isto é, segundo ele, nas gravações de Choro da fase mecânica do rádio havia a quase total falta de improvisação, partes da música se repetiam muitas vezes sem qualquer alteração. Entretanto, essas gravações que Cazes ouviu é o que foi registrado e o que chegou até nós. Quem garante que as improvisações não aconteciam em outros contextos fora do estúdio de gravação? Mais outro excelente tema de pesquisa!

O Choro vem se mostrando uma manifestação cultural brasileira dinâmica e flexível, capaz de absorver e reinterpretar inúmeras influências musicais, misturando em sua formação atual, instrumentos típicos de sua matriz com os da atualidade, ou seja, flauta, violão seis e sete cordas, bandolim, clarineta, acordeon, gaita, saxofone, viola caipira, teclado, violino, cavaquinho e pandeiro. Curiosamente, este último só foi fazer parte dos grupos do gênero tardiamente, levando-se cinquenta anos para aparecer; vale lembrar que o primeiro pandeirista de Choro que se tem notícia foi João da Bahiana[6] (Cazes, 2010, p. 77).

Constata-se que esse gênero é uma realidade no Brasil, tendo até um dia no calendário dedicado a ele. O Dia Nacional do Choro (23 de abril) foi criado oficialmente em 4 de setembro de 2000 em homenagem ao nascimento de Pixinguinha; esse fato ocorreu graças

[6] João Machado Guedes era dez anos mais velho que Pixinguinha; desde criança aprendeu a tocar o pandeiro, passando a frequentar as festas nas casas de Tia Ciata e Tia Amélia do Aragão, grandes incentivadoras da cultura do Samba (Cazes, 2010, p. 77).

à iniciativa do exímio bandolinista Hamilton de Holanda e seus alunos da Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello[7] (E.B.C.R.R) de Brasília.

O Choro fez escolas

Atualmente o Choro saiu da chancela dos domínios exclusivos de músicos intuitivos e funcionários públicos. O ensino desse gênero musical foi democratizado/difundido a partir da criação de instituições que foram originadas em sua função; pode-se aprender Choro em diferentes locais — não mais necessariamente na Roda —, como, por exemplo, na E.B.C.R.R de Brasília ou na Escola Portátil de Música (E.P.M), só para citar as que possuem alguns anos de existência.

A E.B.C.R.R de Brasília foi criada em 29 de abril de 1998 por Henrique Lima Santos Filho (mais conhecido como Reco do Bandolim) com a ajuda de seu irmão Carlos Henrique e Ruy Fabiano (irmão de Raphael Rabello). A execução do projeto foi questionada no Ministério da Cultura por este acreditar que já existiam muitas escolas de música em Brasília. Nesse processo de aprovação, o grande violonista Raphael Rabello morreu e, em sua homenagem, o nome do projeto passou a levar o seu nome (Cazes, 2010, p. 192).

A Escola tem como um dos objetivos educacionais:

> Promover o ensino do Choro, considerado a forma de expressão mais rica e autêntica da música instrumental brasileira, a partir de uma metodologia que, sem abrir mão da teoria musical, dá ênfase à prática e à formação de grupos, que estudam a obra e o estilo dos grandes mestres da nossa música popular, além de promover a formação de músicos e professores nos instrumentos associados ao Choro: bandolim, cavaquinho, violão de seis e sete cordas, pandeiro, viola, gaita, flauta, clarineta e saxofone[8].

As aulas são estruturadas da seguinte maneira: os alunos têm uma aula de instrumento em grupo de caráter homogêneo[9] (ao contrário do que acontece na Roda, onde diversos instrumentos ressoam juntos), um ensaio em grupo (prática de conjunto) e uma aula de teoria e percepção. Além disso, os alunos são incentivados a participarem das "aulas de Rodas de Choro" que acontecem uma vez por mês — aos sábados pela manhã.

Não podemos deixar de citar a E.P.M do Rio de Janeiro, que também é específica no ensino de Choro e que, portanto, é uma importante difusora desse gênero.

O site[10] da EPM nos conta sua trajetória:

> Criada por músicos de choro em 2000 a partir da necessidade de passar adiante seus conhecimentos sobre o gênero, a Escola Portátil de Música vem, desde então, protagonizando uma história de crescimento e sucesso. O que começou com cerca de cinqüenta alunos na Sala Funarte passou [sic] para perto de cem na UFRJ, em seguida o número de interessados mais que triplicou no casarão da Glória, e hoje em dia, no campus da Uni-Rio na Urca, são 28 professores e cerca de 800 alunos de flauta, clarinete, saxofone, trompete, trombone, contrabaixo, violão, cavaquinho, bandolim, pandeiro, percussão, piano, acordeom e canto

[7] Disponível em: http://www.funarte.gov.br/funarte/domingo-e-dia-de-choro-na-funarte-mg/ . Acesso: 8 de novembro de 2012.
[8] Disponível em: www.clubedochoro.com.br . Acesso em: 4 de novembro de 2012.
[9] Segundo Cruvinel (2005), "ensino coletivo homogêneo ocorre quando o mesmo instrumento é lecionado em grupo" (p. 74).
[10] Disponível em: http://www.escolaportatil.com.br/SiteProfile.asp . Acesso em: 10 de novembro de 2012.

> - sem falar das aulas de apreciação musical, teoria musical, harmonia, arranjo, composição, prática de conjunto etc. A formação musical oferecida pela Escola Portátil de Música é completa (teórica e prática), dando ao aluno formado a possibilidade de trabalhar dentro de qualquer estilo musical, não apenas do choro [...] o objetivo da EPM é dar ao aluno fundamentos educacionais, profissionais, sociais e emocionais [...].

REFERÊNCIAS

BJÖRNBERG, Alf. 'Teach you to rock?' Popular music in the university music department. *Popular Music*, v. 12, n. 1, 1993, p. 69-77.

CABRAL, Sérgio. Uma história secular. In: SÈVE, Mário; SOUZA, Rogério; SILVA, Horondino José da. (Org.). *Choro*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. p. 6-9.

CARVALHO, Anna Paes de. *O violão na escola do choro*: uma análise dos processos não-formais de aprendizagem. Monografia de Licenciatura em Educação Artística (música). Rio de Janeiro. UniRio, 1998.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 7ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

CAZES, Henrique. *Choro*: do quintal ao municipal. 4ª ed. São Paulo: 34, 2010.

DINIZ, André. *Almanaque do choro*: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio*: o dicionário da língua portuguesa. 8ª ed. Curitiba: Positivo, 2010.

GATIEN, G. Categories and music transmission. *Journal of the Mayday Group - Action, Criticism, and Theory for Music Education*, v. 8, n. 2, 2009, p. 94-119.

GREEN, Lucy. *How popular music learn***:** a way ahead for music education. London: Ashgate, 2002. 238 p.

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha de; SILVA, Gabriela Tunes da. FREIRE, Ricardo Dourado. Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking. *Revista Per Musi*, v. 23. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 148-161.

MANS, Minette. Informal learning and values. *Journal of the Mayday Group - Action, Criticism, and Theory for Music Education*, v. 8, n. 2, 2009, p. 79-93.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*: das origens à modernidade. São Paulo: 2ª ed. Editora 34, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

A imagem e a voz dos *Tikmũ'ũn*: Reconstruindo a presença indígena nos materiais didáticos

Barbara Viggiano Rocha da Silva
baflauta@gmail.com
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Resumo: Este trabalho consiste em uma extensa reflexão sobre as necessidades e caminhos na construção de um material didático a fim de atender às demandas da Lei 11.645/08 que institui a obrigatoriedade do ensino de história e cultura indígena, afro-brasileira, africana na rede regular de ensino do Brasil partindo de escutas e abordagens dos cantos e práticas musicais dos povos *Tikmũ'ũn*.

Palavras chave: Material didático. Educação musical; Indígenas; *Maxakali*; *Tikmũ'ũn*.

Abstract: This work is an extensive meditation on the needs and ways to make teaching material that meets the demands of the law 11.645/08, which established the compulsory teaching of the history and culture of indigenous, African-Brazilian, and African peoples in Brazil's schools, beginning with listening and studying the songs and musical practices of the *Tikmũ'ũn* people.

Keywords: teaching material, musical education, indigenous people, *Maxakali*, *Tikmũ'ũn*

A imagem do indígena brasileiro vai desde o bom selvagem dos antigos romances de José de Alencar até o miserável vendedor de artesanato dos centros urbanos de hoje, gerando um imaginário distorcido e problemático para a sustentabilidade do modo de vida próprio de cada etnia presente no país, ameaçando a preservação dos seus saberes milenares e de suas ricas contribuições para a nossa sociedade nacional. Para buscar construir um conhecimento sobre os indígenas e suas manifestações sonoras no Brasil menos distorcido que o vigente provou-se necessário ter antes que se desconstruir uma série de "desconhecimentos" a que muitos livros didáticos e professores sem preparo para a tarefa submetem seus estudantes. Por isso esse artigo se dedica tanto a reflexões sobre historiografia, musicologia, direitos humanos e sobre a real situação dos indígenas como um todo, quanto a algumas reflexões sobre os passos iniciais na produção de um material didático apropriado para essa salutar desconstrução. O interesse em tal tarefa deve-se a situação precária dos manuais escolares que tratam da temática indígena, classificados pelo antropólogo Luis Grupioni, como deficientes e equivocados, contribuindo de forma decisiva para a manutenção da desinformação, do preconceito e da intolerância atuais.

Devido à recente adesão do país às políticas de ações afirmativas, o Brasil tem implementado, nos últimos anos, políticas voltadas para a inclusão de grupos historicamente excluídos das instituições escolares (especialmente negros e indígenas), tanto em termos simbólicos (através do estudo das diferentes manifestações culturais africanas, afro-brasileiras e indígenas, por exemplo) quanto em termos de presença física de negros e indígenas nas escolas. São ações de reparação que procuram diminuir as pronunciadas desigualdades entre as condições de vida dos diferentes grupos étnicos que convivem no país.

O racismo contra os indígenas se manifesta de variadas formas, desde graves atentados aos direitos humanos fundamentais até profundo desrespeito às especificidades necessárias para a manutenção do modo de vida próprio de cada povo.

Estima-se que eram faladas mais de mil línguas indígenas quando os europeus chegaram ao território brasileiro. Atualmente existiriam cerca de 180[1]. Esse desaparecimento de um enorme número de línguas é chamado glotocídio, pois trata-se de uma eliminação deliberada da diversidade em favor de uma unidade linguística pretendida para a nação que se construiu nesse território:

> A política linguística do estado sempre foi a de reduzir o número de línguas, num processo de glotocídio (assassinato de línguas) através de deslocamento linguístico, isto é, de sua substituição pela língua portuguesa. A história linguística do Brasil poderia ser contada pela sequência de políticas linguísticas homogeinizadoras e repressivas... (Oliveira, 2009)

Segundo Oliveira (2009), desde o século XVIII, podemos encontrar evidências da preocupação do estado em eliminar a diversidade através da eliminação da língua, um dos elementos culturais mais relevantes de um povo. Segue como exemplo, um trecho de um documento publicado pelo Marquês de Pombal em 1758:

> Sempre foi máxima inalteravelmente praticada em todas as nações, que conquistaram novos domínios, introduzir logo nos povos conquistados o seu próprio idioma, por ser indisputável, que este é um dos meios mais eficazes para desterrar dos povos rústicos a barbaridade dos seus antigos costumes; e ter mostrado a experiência, que ao mesmo passo, que se introduz neles o uso da língua do príncipe, que os conquistou, se lhes radica também o afetos, a veneração, e a obediência ao mesmo príncipe. (...) será um dos principais cuidados dos diretores, estabelecer nas suas respectivas povoações o uso da língua portuguesa, não consentindo de modo algum, que os meninos, e meninas, que pertencerem às escolas, e todos aqueles índios, que forem capazes de instrução nesta matéria, usem da língua própria das suas nações (Directorio, p. 3-4, cap. 6) (*Op cit*. Oliveira, 2009. Tradução para o português atual minha)

Reprimindo-se as línguas, reprimem-se culturas e povos, que permanecem desconhecidos, ou melhor, ignorados pela epistemologia oficial, isto é, pelos estudos dos conhecimentos legitimados pelo estado em seus currículos educacionais em todos os níveis.

Esforços de intelectuais, aliados à ONGs e à mobilização e organização dos povos indígenas por meio do trabalho de suas lideranças, resultaram e resultam em mudanças positivas na legislação nacional. Mas ainda hoje, mais de vinte anos após a promulgação da Constituição de 1988 – na qual os direitos indígenas estão contemplados com razoabilidade inédita até então - diversas incongruências não foram resolvidas devido à resistência de uma parcela da população ligada especialmente ao agronegócio, mineração e energia elétrica (parcela muito bem representada em câmaras municipais, prefeituras, assembleias legislativas, ministérios, congresso nacional, senado e até em órgãos judiciais) em compreender os índios como cidadãos brasileiros com direitos diferenciados devido à sua maneira dife-

[1] Instituto Socioambiental. Disponível em: pib.isa.org.br. Acesso em: 23/11/2012

renciada de ser. Como uma das instituições essenciais de um estado nacional, a educação também está sujeita a reproduzir tais incongruências.

Entre as batalhas cotidianas encaradas pelas lideranças indígenas, está a busca do reconhecimento público de suas identidades, pois perdura há décadas o discurso de assimilação e aculturação[2] dos povos indígenas no Brasil procedente de uma infeliz tradição eurocêntrica na observação e construção histórica empreendida por historiadores e estudiosos do século XIX e herdada pelas gerações seguintes através do material didático e científico produzido desde então.[3]

A tradição escolar que consiste em representar os indígenas, em seus livros e abordagens pedagógicas, por meio de estereótipos, geralmente, provoca atitudes, no mínimo, de negação do reconhecimento da identidade étnica do indígena real. Isso se deve tanto à limitação do contato com o tema ao período de estudo do início da história da colonização brasileira e ao "dia do índio", quanto à associação da imagem do indígena a atributos fantasiosos e tendenciosos, como ingenuidade, pureza, selvageria entre outras distorções propagadas, principalmente, pelos manuais didáticos disponíveis hoje nas escolas.

Luis Grupioni (1995), chamando atenção para a necessidade de refletir sobre as representações indígenas no nosso cotidiano, coloca os seguintes questionamentos:

> Que papel desempenham os meios de comunicação na produção de informações sobre a questão indígena atual e que índio é esse veiculado pela imprensa nacional? Que tipo de conhecimento a escola transmite sobre aqueles que são diferentes de nós e em que consiste esta diferença? Quais as imagens construídas pela literatura, pela música, pela poesia e pela historiografia do índio brasileiro? Qual a visão dos dirigentes políticos face aos "problemas" indígenas? (Grupioni, 1995)

O antropólogo tece diversas críticas às representações dos índios nos manuais didáticos escolares elencando, entre as falhas mais recorrentes, a apresentação do índio no passado. O indígena surge (na narrativa linear, cronológica e eurocêntrica corrente em tais livros) apenas quando os portugueses invadem o Brasil, desconsiderando a história em curso no continente americano anteriormente à chegada dos europeus. Tal reducionismo é tomado como grave omissão:

> [...] poucos livros mencionam a questão da origem dos povos indígenas no continente americano. Para a maioria dos manuais, ″a presença do índio neste continente não é problematizada, é um fato consumado" (Pinto e Myazaki, 1985:170). Esses manuais privilegiam os feitos e a historiografia das potências europeias, silenciando ou ignorando os feitos e vivência dos povos que aqui vi-

[2] Como exemplo ver Ailton Kenak alertando para os perigos da narrativa histórica oficial sobre os povos indígenas no Brasil (Lima, 2012)

[3] "Estudos efetivados por Zamboni e Bergamaschi (2009) em livros didáticos adotados na primeira metade do século XX mostram que as concepções que predominavam nesses manuais, amplamente usados nas escolas brasileiras, estavam marcadas pelas visões da literatura romântica do século XIX, que mostra o indígena idealizado, representado a um só tempo como herói e vítima, fadado ao extermínio. Derivadas dessas concepções, predominavam nos livros didáticos de história narrativas que abordam os povos indígenas como representantes do passado, só aparecendo como primeiros habitantes do Brasil, concepções responsáveis pela formação de muitas gerações escolares." (Grupioni, 1995)

> viam. Isto resulta no fato do índio aparecer como coadjuvante na história e não como sujeito histórico, o que revela o viés etnocêntrico e estereotipado da historiografia em uso (Cf. Telles, 1987). (Grupioni, 1995)

Outras críticas feitas a esses materiais apontam a aniquilação das diversidades de povos indígenas pela utilização da noção de índio genérico, a "negação de traços culturais significativos (falta de escrita, falta de governo; falta de tecnologia para lidar com metais, etc)", o discurso de aculturação – que funciona como uma verdadeira apologia ao racismo contra os indígenas não-isolados – entre outras. (Grupioni, 2009) É muito comum encontrarmos comparações entre as sociedades indígenas das Américas a partir de uma perspectiva eurocêntrica de civilização e evolução:

> Você também descobriu que a evolução não aconteceu de igual forma para todos os índios; descobriu ainda que os índios se reuniam em tribos, conforme a sua evolução [...], algumas nações viviam em avançado estágio de cultura, os astecas, os maias e os incas [...], outros índios viviam de maneira muito simples, da coleta, da caça e da pesca (Dantas, 1988).

Além disso, geralmente, utilizam-se apenas os documentos produzidos nos séculos iniciais da colonização por cronistas, missionários, viajantes, entre outros europeus, como fonte única de informações sobre aqueles povos, desconsiderando a parcialidade e as limitações de tais fontes históricas. Segundo Grupioni

> Isto pode levar os alunos a concluírem pela não contemporaneidade dos índios, uma vez que estes são quase sempre apresentados no passado e pensados a partir do paradigma evolucionista, onde os índios estariam entre os representantes da origem da humanidade, numa escala temporal que colocava a sociedade européia no ápice do desenvolvimento humano e a "comunidade primitiva" em sua origem. Pode levar também a concluírem pela inferioridade destas sociedades: a achar que a contribuição dos índios para nossa cultura resumir-se-ia a uma lista de vocábulos e à transmissão de algumas técnicas e conhecimentos da floresta. (Grupioni, 1995)

Relacionado a isso está o fato de que o desconhecimento da origem e do desenvolvimento (ao longo dos séculos subsequentes à colonização) dos povos indígenas pelos alunos da rede básica dificulta a compreensão destes sobre a atual situação de vida daqueles. Acostumados a ver os índios no passado, não é permitido aos alunos das atuais escolas brasileiras compreender as dificuldades e conquistas que caracterizam os diferentes modos de vida dos indígenas hoje.

A tradição historiográfica que dominou os meios científicos desde o século XIX, pode explicar muitos destes procedimentos adotados pelos autores de livros didáticos. Até o começo do século XX a orientação dominante no pensamento historiográfico ocidental era marxista, herdeira de concepções kantianas e hegelianas[4] que estabeleceram a linearidade, o

[4] Hegel legou à sociedade ocidental uma visão absoluta, etnocêntrica e progressista da história: "A história universal vai do leste para o Oeste, porque a Europa é absolutamente o fim da história, a Ásia o começo" (Hegel, s.d., p. 69). Segundo Dantas, a história universal hegeliana e kantiana (pois Kant deu continuidade ao projeto de Hegel para a história), levada a cabo pelo marxismo, não faz sentido na pós-modernidade, pois "ao invés da grande narrativa, há uma pluralidade de narrativas não passíveis de serem apreendidas sob uma única lógica, uma lei única. Não há uma história única porque não há nenhum sujeito (individual ou coletivo, te-

evolucionismo e o eurocentrismo nas narrativas históricas. Posteriormente outras orientações historiográficas que passaram a exercer grande influência sobre as historiografias atuais e muitos avanços ocorreram desde então e notáveis transformações nas metodologias, nas temporalidades e nos documentos históricos tem permitido a abertura de horizontes para a construção de narrativas mais honestas e completas sobre o passado. Porém, os reflexos dos grandes avanços teóricos muitas vezes não ultrapassam os domínios das altas titulações acadêmicas, mal chegando ao conhecimento dos graduandos das universidades e quase nunca se estendendo para a comunidade externa. Na musicologia o processo parece ser o mesmo. O britânico Richard Midlleton denuncia que o conservadorismo da musicologia está apenas mascarado pelo barulho em torno do culturalismo na área, pois na verdade as mudanças estariam ocorrendo de forma muito mais lenta do que aparentam (Clayton, 2001).

O conservadorismo a que Midlleton se refere também pode ser encontrado muito bem abrigado nas diversas instituições de ensino musical brasileiras, desde as escolas de música especializadas, até faculdades e universidades, passando pelas escolas regulares, que recentemente, devido à Lei nº 11.769/08, passaram a estar obrigadas ao ensino do conteúdo música em seus currículos.

Por poder ser utilizada como um dos signos de distinção e superioridade, a supervalorização da música erudita europeia pela elite nacional, em detrimento das músicas de outras origens também presentes no Brasil, tem sido regra, desde o início da colonização, no ensino musical desse país. Por isso o que se passa na Europa acaba refletindo aqui em pouco tempo. Na educação musical esses reflexos são especialmente importantes, pois, como demonstra Bourdieu através de sua teoria do capital cultural, são as instituições de ensino as principais responsáveis pela eleição dos saberes a serem preservados e valorizados em uma sociedade.

O musicólogo Gary Tomlinson, responsabiliza Immanuel Kant e Nikolaus Forkel por contribuírem para a separação entre história e antropologia na musicologia europeia. Segundo Tomlinson, em *Kritik der Urteilskraft,* Kant, ao reservar à música instrumental a beleza pura – que não depende do racionalismo das letras de canções e de funções sociais – teria estabelecido as bases para o que viria depois em *Allgemeine Geschichte der Musik* de Forkel, que compara música e linguagem, condicionando o desenvolvimento das mesmas ao desenvolvimento de suas formas escritas, isto é, da notação musical e do alfabeto. A relação entre essas duas teorias estaria no fato de ambas criarem no campo musical um novo paradigma de valor que muito viria a influenciar a educação musical posteriormente: a abstração (Clayton, 2003).

Um efeito muito danoso dessas abstrações musicais seria, segundo Tomlinson, a "separação dos materiais musicais envolvidos de suas matrizes humanas criativas – isto é, uma

órico ou prático) que a atravesse e que tenha uma essência a realizar no seu curso uma espécie de narrador onisciente. Não é possível se observar, consequentemente, uma continuidade na história. Como afirmar que a história segue uma única linha? Vivemos acontecimentos e não podemos situar o que é o começo, o meio ou o fim da história, pois não há uma origem a qual tudo remonta." (Dantas, 2004)

forma de descontextualização"[5], pois ela geraria a visão eurocêntrica de autonomia musical:

> Não é difícil reconhecer nos modos de descontextualização de Forkel e Kant ingredientes da nova concepção de autonomia musical que criaria fortes raízes na Europa do século dezenove […] essa concepção de autonomia musical aparece como uma poderosa assertiva filosófica pela elite europeia de sua própria e única façanha e *status*. Em termos históricos […] isso toma as tradições instrumentais europeias da época como o telos de todo progresso musical. Ao fazer isso, ela postula uma série de limitações antropológicas para territórios não europeus. Esses locais passam a ser, agora mais que antes, espaços de primitivas (isto é, estáticas ou ahistóricas) ou regressivas (historicamente fracassadas) práticas musicais. (Clayton, 2003)[6]

Além de negar às culturas não europeias estágios evoluídos de produção musical, essa suposta autonomia musical abre a possibilidade de alienar a música de seu contexto de origem, fato muito comum no ensino musical atual, que se torna mais grave devido ao contexto de políticas afirmativas. Pois a lei nº 11.645/08, que instituí a obrigatoriedade do ensino de história e cultura africana, afro-brasileira e indígena nas escolas regulares brasileiras tem incentivado muito a produção de manuais didáticos.

A lei destaca a necessidade de reconhecimento dos direitos sociais, civis, culturais e econômicos, e a valorização das diferenças entre as culturas que compõem o estado brasileiro e diz que para isso são necessárias mudanças "nos discursos, raciocínios, lógicas, gestos, posturas, modo de tratar as pessoas" e "que se conheça a sua história e cultura apresentadas, explicadas, buscando-se especificamente desconstruir o mito da democracia racial na sociedade brasileira". Também propõe o questionamento de relações étnico-raciais baseadas em preconceitos, desqualificações, fortalecimento de estereótipos depreciativos, gestos discriminatórios etc. Salientar os processos históricos de resistência dos povos oprimidos e "buscar compreender seus valores e lutas, ser sensível ao sofrimento causado por tantas formas de desqualificação: apelidos depreciativos, brincadeiras, piadas de mau gosto sugerindo incapacidade, ridicularizando seus traços físicos, [...] fazendo pouco das religiões...". De maneira clara destaca que

> Combater o racismo, trabalhar pelo fim da desigualdade social e racial, empreender reeducação das relações étnico-raciais não são tarefas exclusivas da escola. As formas de discriminação de qualquer natureza não têm o seu nascedouro na escola, porém o racismo, as desigualdades e discriminações correntes na sociedade perpassam por ali. Para que as instituições de ensino desempenhem a contento o papel de educar, é necessário que se constituam em espaço democrático de produção e divulgação de conhecimentos e de posturas que visam a uma

[5] "...separation of the musical materials involved from their human *creative* matrices – a manner, that is, of *decontextualization*" (Clayton, 2003)

[6] It is not hard to recognize in Forkel's and Kant's modes of decontextualization ingredients of the novel conception of musical autonomy that would take strong root in nineteenth-century Europe […] this conception of musical autonomy appears as a powerful philosophical assertion by elite Europe of its own unique achievement and status. In historical terms […] it presumes the European instrumental traditions of its time as the telos of all musical progress. In doing this it simultaneously posits for territories beyond Europe a set of anthropological limitations. These locals are, now more than before, spaces of primitive (that is, static or ahistorical) or regressive (historically failed) musical practices. (Clayton, 2003)

> sociedade justa. A escola tem papel preponderante para eliminação das discriminações e para emancipação dos grupos discriminados, ao proporcionar acesso aos conhecimentos científicos, a registros culturais diferenciados, à conquista de racionalidade que rege as relações sociais e raciais, a conhecimentos avançados, indispensáveis para consolidação e concerto das nações como espaços democráticos e igualitários. Para obter êxito, a escola e seus professores não podem improvisar. Têm que desfazer mentalidade racista e discriminadora secular, superando o etnocentrismo europeu, reestruturando relações étnico-raciais e sociais, desalienando processos pedagógicos.

Desde então, muito material didático tem sido produzido para tentar atender uma demanda até então quase inexistente. Infelizmente é fácil encontrar exemplos de uso descontextualizado de músicas de povos não europeus entre esses novos manuais didáticos[7].

Em tais livros, diversas manifestações afro-brasileiras, indígenas, ou de outros povos que preservam tradições sonoras imbuídas de significado e detentoras de funções fundamentais em seus tecidos sociais, são apresentadas sob uma perspectiva de ensino musical herdeira de toda a tradição eurocêntrica na abordagem da música, história, arte e assim por diante.

Não só a pretensão de resumir diversificadas e complexas manifestações sonoras em algumas páginas de textos marcados pelo mesmo discurso reducionista e preconceituoso que habita os livros escolares revelam sua perspectiva eurocêntrica, como também o faz a apropriação negligente das músicas dessas manifestações. O aspecto mais revelador dessa negligência está no fato de que, raramente, as faixas dos CDs que acompanham os livros são gravações ao vivo das manifestações abordadas. Costuma-se fazer arranjos sobre transcrições de melodia, ritmo e harmonia de algumas canções tradicionais das manifestações. Reduzir à notação musical as sonoridades vivas das manifestações sonoras desses povos é realizar sua máxima descontextualização. Pois não há na letra, na melodia, harmonia, ritmo ou quaisquer categorias inventadas, espaço para a intensidade da realização musical pretendida pelos indígenas ao produzirem-nas.

Além disso, é comum serem sugeridas atividades de apreciação, criação e performance, típicas de materiais de alfabetização musical, das músicas desses povos. Mas tais atividades consistem em identificar nessas musicas elementos como melodia, ritmo, intervalos, harmonia, frases, caráter expressivo etc., termos instituídos pela teoria musical europeia. Empregá-los à vontade é uma forma sutil e eficaz de legitimar os conhecimentos técnicos necessários para se aprender música. Esses procedimentos naturalizam a perspectiva europeia de musica, universalizando-a e, assim, estabelecendo limites para o conhecimento de outras musicas e outras perspectivas de musica. Essas atividades são feitas a partir das partituras transcritas das músicas afro-brasileiras. Nunca é apresentada uma gravação sem suas respectivas letra e partitura, atrelando a aprendizagem musical à sua alfabetização, bem à maneira forkeana. Uma grave consequência da permissão para descontextualizar dada pela autonomia estética da música é a prescindibilidade de ouvi-las a partir de suas fontes originárias, suas manifestações, lugares, presenças, pessoas.

[7] Por exemplo, a publicação da Editora da Universidade Federal de Minas Gerais "Festa mestiça: o congado na sala de aula" (França, 2011)

Assim, consente-se que as músicas indígenas, africanas e afro-brasileiras possam ser estudadas com a ausência absoluta (e muitas vezes, sequer com o consentimento) de seus mestres guardiões. O mínimo que as instituições que pretendem ensinar, ou melhor, aprender algo sobre as tradições culturais de outros povos deveriam fazer é convidá-los a se apresentar, sem a incompetente intermediação que nos cansamos de encontrar nas salas de aula e nos livros didáticos.

Segundo Ana Paula Delgado, "o livro didático ocupa um espaço importante nas escolas e na formação básica dos alunos, e não raramente se constitui na única fonte de informação sobre os indígenas, tanto para os alunos quanto para os professores." Isso se deve ao fato da formação inicial dos professores apresentarem falhas enormes no que se refere ao preparo para trabalhar os conteúdos da lei nº 11.645/08. Delgado enfatiza a importância fundamental do livro didático na peculiar realidade brasileira, em que a formação inicial dos professores, em geral, não os prepara para o ensino sobre a história e cultura indígenas: "Estas duas dimensões, livro e ensino estão diretamente ligadas, pois, o material didático que deveria ser utilizado como um suporte ao professor, muitas vezes se transforma em fonte primária de conhecimento." (Delgado, 2012) Essa infeliz realidade escolar vem despertado especial interesse das lideranças indígenas, pois eles estão conscientes do poder da formação escolar para reforçar ou enfraquecer preconceitos[8].

Perceber tanta negligência e incompetência em tantos materiais didáticos ao longo do tempo não permite discordar das observações de Grupioni de que o quadro atual do ensino brasileiro revela a surdez dos manuais escolares para as diversas vozes, com seus diferentes discursos e timbres, que tem começado a ressoar em algumas áreas acadêmicas, constituindo-se em gravíssima deficiência que resulta em preconceito, desinformação e intolerância.

Não é fácil refletir sobre os conhecimentos básicos necessários para trabalhar dignamente assunto tão complexo e vasto. Afinal trata-se da história e cultura de inúmeros grupos étnicos indígenas, africanos e afro-brasileiros, extremamente diferentes entre si e detentores de saberes muito mais amplos do que as metodologias de ensino comuns dão conta de contemplar. Nesse sentido, o convite da etnomusicóloga Rosângela de Tugny para contribuir com a elaboração de um livro didático sobre os indígenas *Tikmũ'ũn*, buscando aplacar as discriminações que eles sofrem na região em que vivem, surgiu como uma grata oportunidade de tentar fugir do padrão desses materiais didáticos e, a partir do estudo de uma etnia, procurar tratar de temas do interesse de todas, entre eles, o preconceito.

Ao empreender a tarefa de elaborar um material didático sobre as sonoridades dos povos indígenas digno do assunto que trata, se faz necessário ter a responsabilidade de evitar incorrer nos mesmos erros de generalizações e reducionismos dos manuais mencionados, que camuflam as diversidades dos povos apresentando-os todos sob o único título de índios.

[8] Dirce Veron, indígena Guarani e Kaiowá, começou da seguinte maneira seu discurso no Ato Nacional em apoio ao seu povo, no dia 09/11/2012 em Dourados - MS: "Preste atenção, a gente é ser humano, a gente é igual a vocês. Nós temos cultura diferente, nós temos jeito de viver diferente. Somos civilizados do nosso jeito. Mas vocês tem que saber disso e entender. Eu sei que os livros, as cartilhas que vocês estudaram no ensino fundamental e médio só tem coisa pincelada, não contam a verdadeira realidade do índio, não contam como o índio vive. Por isso que a gente tem sofrido..." (Disponível em www.youtube.com/watch?v=ojBZLyyuF3k&feature=relmfu, acesso em 23/11/2012).

Por ser generalizado o preconceito contra os indígenas, foi possível tratar de todos os povos indígenas no Brasil como um conjunto único para falar do assunto até aqui, mas para identificar suas características próprias já não se pode mais utilizar coletivizações, pois a diversidade e especificidade que possuem é incomensurável, indo muito além dos 238 povos identificados no país.

Assim para falar sobre os povos *Tikmũ'ũn* (termo na língua *maxakali*, que é traduzido para o português como "nós, gente" ou "nós, humanos") é necessário buscar ouvir as vozes que falam e cantam os *Tikmũ'ũn* para poder começar a conhecer algo sobre eles.

Em primeiro lugar, é importante salientar a necessidade de nos referirmos a eles como "povos *Tikmũ'ũn*", ao invés de singularizá-los em um só povo para se respeitar a narrativa histórica de si mesmos que esses indígenas preservam e não se cansam de reafirmar cotidianamente em suas práticas de convívio e trocas com seus povos ancestrais no nordeste de Minas Gerais. Os povos ancestrais dos *Tikmũ'ũn*, denominados *yãmĩyxop*, fazem parte das suas narrativas históricas que se estendem para além da era pré-colombiana (e para além das nossas concepções de passado, futuro e presente) e frequentam suas aldeias em situações rituais e cotidianas, construindo, junto a eles, suas trajetórias pelo espaço. (Tugny, 2009)

Não só possuem os *Tikmũ'ũn* uma imensa capacidade de manterem suas histórias vivas, como também podem resistir de forma impressionante às violências a que são submetidos há mais de três séculos, pois, embora já tenham sido reduzidos a 59 indivíduos, somam hoje cerca de 1700 pessoas distribuídas em três pequenas terras indígenas no nordeste de Minas Gerais. A prática de cantar é tão presente no cotidiano dos *Tikmũ'ũn* que é comum encontrar referências a eles como "o povo do canto". Tal presença dos cantos se deve à presença dos povos ancestrais entre eles, pois são eles os guardiões dos cantos e é durante suas visitas às aldeias que os ensinam aos *Tikmũ'ũn*. Segundo Tugny, esses cantos não devem ser entendidos pelo mesmo parâmetro de patrimônio artístico em que geralmente se coloca a música, pois eles seriam, na verdade, "procedimentos, modos de encontrar, comparar, experimentar, conhecer, trocar tudo o que percebem como qualitativo". De acordo com ela, a música para eles seria uma espécie de multiplicação das possibilidades de relação com o mundo através da relação com os diversos povos *yãmĩyxop* com os quais convivem. Concordando com o antropólogo Viveiros de Castro, Rosângela de Tugny observa que nos cantos os *Tikmũ'ũn* e seus ancestrais partilham cultura, mas não mundos e naturezas, resultando dessa interação a possibilidade de experimentar posições e perspectivas que muito os interessam. Os cantos viriam "dos mundos dos *yãmĩyxop*, que, ao contrário de ser a 'natureza', são mundos onde há 'excesso de cultura' [...] ao contrário de representar ou narrar visões, são a própria experiência visionária". (Tugny, 2009)

Com tão vastas qualidades, os cantos dos *Tikmũ'ũn* se constituem em um rico material para apreciação. Com isso, mais que despertar o interesse em preservar tão singulares elementos de criação epistemológica, espera-se dar a ver às pessoas que os *Tikmũ'ũn*, assim como diversos povos indígenas, quilombolas, afro brasileiros, etc. têm muitos cosmos guardados em suas culturas, insistentemente ignoradas pelo ensino ocidental.

Os povos indígenas, seus mundos, suas naturezas e suas presenças no Brasil, se encontrados com o devido respeito pela educação ocidental, seja nas escolas, nos materiais didáti-

cos, métodos pedagógicos, ou quaisquer abordagens, podem nos ensinar não só a nos relacionarmos de maneira mais orgânica e sustentável uns com os outros e com o meio ambiente, como a nos aproximar de outros mundos, outras naturezas e outras presenças.

A resistência dos *Tikmũ'ũn* e dos demais indígenas no Brasil ao apagamento de que são constantemente ameaçados pela vilania da política democrática e da propaganda preconceituosa dos discursos presentes na mídia e instituições escolares, não impressiona menos que a força e exuberância daquilo que chamamos de sua cultura, mas que é, na verdade, a manifestação viva de sua permanente disposição e abertura a trocas com realidades outras. Afinal, é no encontro com a alteridade que reside a delícia de descobrir nossas humanidades nos vários povoamentos, físicos ou não, a conviver neste planeta e além dele.

REFERÊNCIAS

BERGAMASCHI, Maria Aparecida. GOMES, Luana Barth. A temática indígena na escola: ensaios de educação intercultural. *Currículo sem Fronteiras*, v. 12, n.1, p. 53-69, Jan/Abr 2012.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *O nativo relativo.* Mana vol.8 no.1 Rio de Janeiro Apr. 2002. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132002000100005&script=sci_arttext> Acessado em: 30/09/2012.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é. In: RICARDO, Beto; RICARDO, Fany (ed.). *Povos indígenas no Brasil*: 2001-2005. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006.

CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard et alii. *The cultural study of music: a critical introduction.* New York and London: Routledge, 2003. 384 p.

DANTAS, Leda. *Pós-modernidade e Filosofia da História.* Disponível em <www.ipv.pt/millenium/Millenium29/25.pdf>. Acesso em 15/12/2012.

DELGADO, Ana Paula**.** *A cultura indígena a partir dos livros didáticos no ensino de história.* Disponível em <http://www.artigonal.com/ensino-superior-artigos/a-cultura-indigena-a-partir-dos-livros-didaticos-no-ensino-de-historia-4581589.html> Acesso em 18/11/2012.

FRANÇA, Cecília Cavalieri; POPOFF, Yuri. *Festa mestiça: o Congado na sala de aula*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 77p.

LOPES, Aracy. GRUPIONI, Donizete (Org). *A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus.* Brasília, MEC/MARI/UNESCO, 1995. Disponível em: <www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=26725>. Acessado em 22/10/2012.

MARKUS, Cledes. ALTMANN, Lori. *Educação, diversidade e cultura indígena: Reflexões sobre um curso de especialização com ênfase na história e nas culturas indígenas.* XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais. UFBA. 07 A 10 de Agosto de 2011.

Disponível em: <www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1307655096_ARQUIVO_Educacao,DiversidadeeCulturaIndigena-LorieCledes.pdf>. Acessado em: 30/10/2012.

OLIVEIRA, Gilvan**.** *Brasileiro fala português: Monolingüismo e Preconceito Lingüístico.* Revista Linguasagem, 11° Edição, Novembro e Dezembro de 2009. Disponível em: <www.ipol.org.br/imprimir.php?cod=92> Acessado em: 08/11/2012.

TUGNY, R. P.; Totó Maxakali; Zé de Cá Maxakali; Joviel Maxakali; João Bidé Maxakali; Gilmar Maxakali; Pinheiro Maxakali; Donizete Maxakali; Zezinho Maxakali; et al. *Mõg-mõka yõg kutex xi ãgtux / Cantos e histórias do gavião-espírito.* Rio de Janeiro: Azougue, 2009b.

TUGNY, R. P.; Toninho Maxakali; Manuel Damaso Maxakali; Ismail Maxakali; Zé Antoninho Maxakali; Marquinhos Maxakali; Rafael Maxakali; Zelito Maxakali; Gilberto Maxakali *(in memorian). Xũnĩm yõg kutex xi ãgtux xi hemex yõg kutex / Cantos e histórias do morcego-espírito e do hemex.* Rio de Janeiro: Azougue, 2009a.

Entrevista ao antropólogo Luis Donisete Benzi Grupioni. 1995. Disponível em: www.institutoiepe.org.br/media/artigos/Lei_11.645_tematica_indigena_na_escola%20_LuisDonisete.pdf Acessado em: 31/01/2013.

"DEMOCRATIZAR O PATRIMÔNIO MUSICAL DA LÍNGUA PORTUGUESA": AS NOVAS MÍDIAS DOS EMPREENDEDORES CULTURAIS ON-LINE

Bart Paul Vanspauwen
bvanspauwen@fcsh.unl.pt
INET-MD – Instituto de Etnomusicologia, Universidade Nova de Lisboa

Resumo: Nos últimos 15 anos, empreendedores culturais em Portugal e no resto do mundo de língua portuguesa têm investido cada vez mais na divulgação do patrimônio musical dos seus países. Eventos internacionais; o influente documentário 'Lusofonia, a (R)evolução'; bem como numerosas associações locais e festivais de música anuais, revigoraram uma visão cultural do Atlântico lusófono. Especificamente com relação à música, gravadoras estabelecidas converteram parte dos seus arquivos (coloniais) em antologias de CD. Com o surgimento da internet, outras plataformas ou formatos digitais, tais como mp3, *YouTube, soundclouds, mixtapes, audioblogs* e *podcasts*, causaram mudanças substanciais na forma com a qual músicas são concebidas e consumidas. Como é que essa digitalização alterou ou complementou a preservação e divulgação do patrimônio musical lusófono? Quais são os atores sociais que fazem circular as gravações, e quais são as motivações deles? Que tipo de negociações ocorre entre eles, o público e os músicos? Qual pode ser o papel da *etnomusicologia* na interpretação destes processos? Pretendo construir meu argumento em duas partes: (1) a *antologização* do patrimônio musical lusófono dentro do ramo da indústria fonográfica, a partir do sucesso de festivais de música, e (2) a divulgação desse mesmo patrimônio por empreendedores culturais, através de plataformas na internet e as mídias digitais. Espero contribuir para uma melhor compreensão do papel da memória cultural em iniciativas recentes de *antologização* analógica e digital. Além da tradicional indústria fonográfica, empreendedores on-line estão profundamente democratizando a cultura contemporânea do mundo lusófono, questionando os limites das indústrias culturais, estado-nações e memórias culturais.

Palavras-chave: Patrimônio musical lusófono; Antologização; Mídias digitais.

Abstract: In the past 15 years, cultural entrepreneurs in the Portuguese-speaking world have increasingly disseminated their musical heritage. International events, the documentary 'Lusofonia, a (R)evolução', as well as numerous associations and music festivals have reinvigorated a cultural vision of the Lusophone Atlantic. Record labels have converted part of their archives into CD anthologies. The emergence of the Internet, digital platforms or formats such as .mp3, YouTube, soundclouds, mixtapes, audioblogs, and podcasts has caused substantial changes in how music is conceived and consumed.How has this digitalization changed the preservation and dissemination of Lusophone musical heritage? What are social actors' motivations to circulate recordings, and how do they negotiate with both audiences and musicians? What might be ethnomusicology's role in interpreting these processes? I intend to construct my argument by discussing two issues: (1) the anthologization of Lusophone heritage within the music industry, connected to the success of music festivals, and (2) the dissemination of this heritage by cultural entrepreneurs through Internet platforms and digital media. In so doing, I hope to contribute to a better understanding of the role of cultural memory in recent initiatives of analogue and digital anthologization. Online entrepreneurs are in the process of profoundly democratizing the contemporary culture of the Portuguese-speaking world, testing the limits of cultural industries, nation-states and cultural memories.

Keywords: Lusophone musical heritage; Anthologization; Digital media.

Introdução

Nos últimos 15 anos, empreendedores culturais em Portugal e no resto do mundo de língua portuguesa têm investido cada vez mais na divulgação do patrimônio musical dos seus países. Eventos internacionais, como a criação da CPLP - Comunidade de Países de Língua Portuguesa (1996) e a Exposição Internacional de Lisboa de 1998, dedicado ao tema 'Os Oceanos, um Patrimônio para o Futuro'; o influente documentário 'Lusofonia, a (R)evolução' (2006), da Red Bull Music Academy; bem como numerosas associações locais e festivais de música anuais, revigoraram uma visão cultural do Atlântico lusófono. Especificamente com relação à música nesse espaço transnacional, gravadoras estabelecidas converteram parte dos seus arquivos (coloniais) em antologias de CD. Com o surgimento da internet, outras plataformas ou formatos digitais, tais como mp3, YouTube, soundclouds, mixtapes, audioblogs e podcasts, causaram mudanças substanciais na forma com a qual essas músicas são concebidas e consumidas.

Como é que essa digitalização alterou ou complementou a preservação e divulgação do patrimônio musical lusófono? Qual é o uso e a popularidade desses novos meios de comunicação? Quais são os atores sociais que fazem circular as gravações, e quais são as motivações? Que tipo de negociações ocorre entre eles, o público e os músicos? Qual pode ser o papel da etnomusicologia na interpretação destes processos?

Este artigo trata da cultura expressiva em um espaço lusófono transnacional, em um momento em que a ideia polêmica de 'lusofonia' pode ser ouvida cada vez mais. Lusofonia é indicativo de um projeto modernista na medida em que representa uma união entre pessoas que compartilham uma língua e características culturais apesar das grandes distâncias geográficas. O conceito é baseado em uma definição linguística, mas também designa um espaço político, econômico e cultural. Desde a virada do século, o conceito tem informado o posicionamento de grupos governamentais, econômicos, acadêmicos, jurídicos, desportivos, sociais e culturais que envolvem países ou regiões de língua portuguesa.

Parece vantajoso explorar a lusofonia -ou a comunidade lusófona heterogênea que aponta- como um tipo de modernidade que transcende tanto o pós-colonialismo como as fronteiras nacionais atuais.

Pretendo construir meu argumento em duas partes: (1) a antologização do patrimônio musical lusófono dentro do ramo da indústria fonográfica, a partir do sucesso de festivais de música, e (2) a divulgação desse mesmo patrimônio por empreendedores culturais on-line, através de plataformas na internet e as mídias digitais.

Uma análise etnomusicológica pode contribuir para uma melhor compreensão da cultura "enquanto criação, manutenção e história, construída no conjunto da sociedade" (Santos, 2008, p. 179), desta forma contribuindo para as negociações que estão definindo as normas para a divulgação de informação na Internet, o que certamente é um desafio excitante para a etnomusicologia (cfr. Reilly, 2003, p. 188).

Antologização do patrimônio musical lusófono pela indústria fonográfica

Não está exagerado dizer que a fundação da CPLP e a Expo '98, ambos em Lisboa, criaram um clima favorável para a cooperação política e cultural entre os países de língua portuguesa. A Expo '98 foi pioneira em juntar músicos de Portugal e de outros países de língua portuguesa, reunindo comunidades diaspóricas com artistas dos países de origem. Essas colaborações musicais enfatizaram a ideia de lusofonia para um público internacional, ligando o conceito explicitamente à cidade de Lisboa.

Após a Expo '98, vários festivais, centrados no conceito de lusofonia, foram organizados em Lisboa, em outros capitais (estaduais) de língua portuguesa (especialmente no Brasil) e em regiões específicas (Galiza/Espanha; Macau/China). A influência desses festivais na opinião pública foi considerável, dado os números de visitantes e a regularidade das edições, constituindo um público que se familiarizou com as músicas que são promovidas como 'lusófonas'. Alguns exemplos recentes são o festival Nossa Língua, Nossa Música em Brasília, em 2010; a Semana Cultural da CPLP em Lisboa, desde 2008; Cantos na Maré - Festival Internacional de Lusofonia na Galiza, desde 2003; Festival Musidanças em Lisboa, desde 2001; Festival Internacional de Hip Hop da Lusofonia em Luanda, em 2011; bem como o Festival da Lusofonia em Macau, desde 1998. Esses festivais intensificaram o interesse no patrimônio musical de países de língua portuguesa em uma perspectiva transnacional.

Desde a Expo '98, a indústria discográfica também lançou várias coletâneas e antologias contendo músicas novas ou antigas de diferentes partes do mundo lusófono, como A viagem dos sons / The Journey of Sounds (12 CD, 1998)[1]; Onda Sonora: Red Hot + Lisbon[2] (1999); Música da CPLP[3] (2003); e Memórias de África - As grandes músicas dos anos 60, 70 e 80. Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe[4] (4 CD, 2008), entre outros. Com base em entrevistas pessoais, defendo que esses registros resultaram da recuperação e reedição de gravações antigas, feitas por gravadoras portuguesas como Valentim de Carvalho (atualmente parte da EMI) nas ex-colónias portuguesas, por um lado, e estimulados pelos interesses contemporâneos do mercado da 'world music', por outro. António Pires - antigo crítico da revista de música portuguesa Blitz e atualmente autor do blog Raízes e Antenas[5]- argumenta que a reedição em CD das antigas gravações fomentou "uma certa nostalgia", criando lucros econômicos. "As editoras decobriram uma mina de ouro: os 'Best of kizomba' [e afins são] produtos de luxo, mas vendem muito bem, porque tanto há uma populaçao africana como há uma populaçao portuguesa interessada. [É uma] procura cada vez maior do que está na base das coisas" (entrevista pessoal, 13 nov. 2009).

Além disso, A viagem dos sons, uma série de 12 CDs de gravações inéditas inspiradas pela rota marítima portuguesa, editada na altura da Expo '98, indica interesse institucional para esse patrimônio musical lusófono. Como aponta PEGG (2002, p. 170), a série examina

[1] Coordenada por Susana Sardo e José Moyas, e coproduzida pela Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, o Pavilhão Português na Expo '98 e a gravadora Tradisom.
[1] Parte do projeto Red Hot de David Byrne.
[2] Parte do projeto Red Hot de David Byrne.
[3] Criada e produzida pelo produtor brasileiro Marcelo Salazar, encomendado pela CPLP.
[4] Publicada pela gravadora portuguesa Difference Music (desde 2003).
[5] "World music, música tradicional, étnica, e suas margens e fusões" Disponível em http://raizeseantenas.blogspot.pt/ Acesso em: 27 mar. 2013.

como as músicas que viajaram junto com os colonizadores portugueses durante o período das 'descobertas', produziram novas formas de expressão musical. Pegg sugere que "outra série deve agora ser feita sobre como a música das colônias portuguesas afetou a música de Portugal e seus grupos de imigrantes, um processo recíproco de intercâmbio musical" (I*bid*, p. 177).

Finalmente, no que respeita as mídias, há poucos programas de rádio ou tv que se dedicam regularmente aos músicos de países de língua portuguesa. Além do mais, um atraso no reconhecimento em Portugal fez com que a maioria desses músicos editasse seus discos no exterior. Por exemplo, Lura, Cesária Évora e Bonga gravaram com Lusafrica (Paris); Waldemar Bastos, Sara Tavares, Tito Paris e Mariza com Conexão Mundial (Amesterdã); Mayra Andrade com a Sony Music France (Paris), e Celina Pereira com Música Piranha (Berlim). Mesmo assim, esse quadro discográfico transnacional estimulou algum reconhecimento e visibilidade, ligando os músicos a grupos diaspóricos e aos países de origem (Cidra, 2010, p. 789).

Divulgação do patrimônio musical lusófono por empreendedores culturais on-line

A indústria fonográfica e suas políticas culturais foram criticados pelo documentário 'Lusofonia, a (R)evolução'[6], editado como dvd não-comercializado em 2006 pela delegação portuguesa do Red Bull Music Academy. Com uma retórica semelhante à da Expo '98, o projeto expressou a preocupação de alguns músicos, produtores e DJs em Lisboa, solicitando um maior quadro mercantil e apoio institucional. Em minha análise, esse documentário incorpora sonoramente a ideia de lusofonia, reconstruindo uma narrativa cultural que sugere que os sons lusófonos evoluíram, mas ainda pertencem juntos. Além de fornecer fragmentos do documentário no YouTube e um press kit bilíngue, o MySpace do projeto funciona hoje como uma plataforma onde músicos de língua portuguesa podem promover o trabalho deles (oferencendo ligações aos respetivos MySpaces, onde perfis e músicas carregáveis ficam disponíveis).

Com base em pesquisa de campo e etnografia virtual, argumento que 'Lusofonia, a (R)evolução' claramente influenciou outros empreendedores culturais on-line, tais como Zarpante, Conexão Lusófona e Caipirinha Lounge, que hoje parecem utilizar a ideia de uma lusofonia musical como ferramenta comunicativa e justificação simbólica. Esses agentes apropriaram as novas tecnologias criativamente, o que transformou a maneira em que as músicas estão divulgadas e utilizadas. Através de modelos mais participativos, bem como formatos digitais mais acessíveis, áreas anteriormente restritas como a indústria fonográfica estão sendo abertas, providenciando ao espectador/ouvinte um sentido dinâmico de participação no processo da criação e antologização musical. Esses empreendedores, que abaixo abordarei com mais pormenor, acreditam que o patrimônio cultural da língua portuguesa deve atingir um público maior e que o patrocínio para o mesmo deve ser aumentado.

[6] Disponível em http://www.redbullmusicacademy.com/video-archive/documentaries/3 ; <http://www.myspace.com/lusofoniaarevolucao> Acesso em: 12 jan. 2013.

Zarpante[7] é um empreendedor cultural que tem disseminado ativamente uma noção cultural de lusofonia desde setembro de 2011, através do seu site, perfil e grupo no facebook, blog, e canal no *YouTube*. Zarpante nasceu de encontro em Paris entre o brasileiro Henrique Andrade Moretzsohn e a portuguesa Anne-Charlotte Louis. A empresa está fisicamente listada com domicílio em Portugal, embora opere também no Brasil.

Usando a imagem de uma caravela portuguesa, essa plataforma tem como objetivo "democratizar o mecenato para o patrimônio cultural e para as comunidades da língua portuguesa" (citação do site) "para que os artistas de vários países de língua portuguesa possam enriquecer o patrimônio cultural lusófono através de um intercâmbio e interatividade maior".

Para isso, Zarpante decidiu "aproveitar os novos meios de comunicação e as novas tecnologias para ir além das barreiras geográficas, criando uma plataforma online para financiamento coletivo ('crowdfunding') e de criação colaborativa ('crowdsourcing'), dedicada aos profissionais ligados a área cultural ou artística" (*Ibid*.).

Desde o final de 2011, o projeto colocou on-line 15 podcasts mensais sobre "sons lusófonos" sob variados temas: "hip hop lusófono" (podcast 1), "música lusófona do carnaval" (3), a cena musical do Rio de Janeiro (4), bossa nova/tropicalia (5); "sons de Angola" (7, elaborada pela associação parceira Caipirinha Lounge, ver abaixo); trechos de filmes internacionais que apresentam canções de "músicos lusófonos" (9); um podcast dedicado ao rock (11) ou "influências africanas na música" (13) de países de língua portuguesa, ou um episódio sobre saudade (10).[1] Alguns desses podcasts foram compostos em conjunto com os seguidores do site.

Conexão Lusófona[8] começou em 2006 em Lisboa por iniciativa de um grupo de jovens, que eventualmente se tornou uma rede social promovendo a cultura e o conhecimento entre os falantes de português. Conexão Lusófona visa realizar projetos culturais orientados para os jovens em todos os países de língua portuguesa, oferecendo "muitas delas até então de difícil acesso por não fazerem parte do 'grande circuito'" (citação do site). A música é uma parte importante do foco da associação, incorporando como membros tanto a geração mais velha de músicos 'lusófonos' (Martinho da Vila e Tito Paris, sendo este último o mentor da associação, e.o.) como os mais jovens (Aline Frazão e Kallaf (*Buraka Som Sistema*), e.o.).

Conexão Lusófona faz uso das redes sociais e das mídias digitais, disponibilizando música, documentários e entrevistas através do seu site e canal no *YouTube* (desde novembro de 2011)[9]. O site tem uma lista de reprodução dinâmica das músicas 'lusófonas' incorporada no ramo de cada página, preparada especialmente pelo parceiro Zarpante. A cada duas semanas, uma nova seleção é colocada on-line, cujo objetivo é mostrar "a diversidade da música oriunda dos países de linguá portuguesa. Misturar é a palavra, e assim vamos fazendo um panorama da eterna velha guarda e dos novos representantes dessa bela

[7] Disponível em <http.//Zarpante.com ; http://zarpante.wordpress.com/about/ ; <https://www.facebook.com/zarpante.lda> ; http://www.youtube.com/user/Zarpantetube/videos?view=pl Acesso em: 27 mar. 2013.
[8] Disponível em http://conexaolusofona.org/ Acesso em: 27 mar. 2013.
[9] Disponível em http://www.youtube.com/user/tvconexaolusofona Acesso em: 27 mar. 2013.

cultura" (citação do site). Para cada nova lista, uma seleção inicial de 24 canções é validada por quatro membros da Conexão Lusófona.

Caipirinha Lounge, também chamado de 'Lusotunes', é uma plataforma de música bilíngue online, que se concentra nas músicas e culturas relacionadas a lusofonia.[10] Tem sido ativo como blogspot desde abril de 2010, amplamente adotando outras plataformas digitais, como o *Facebook*, *Last.fm*, *MySpace* e *Twitter*. O fundador desse projeto é Cláudio Silva, que vive simultaneamente em Nova Iorque e Luanda.

Caipirinha Lounge funciona como uma plataforma de rádio online, um "audioblog", dedicado à "música lusófona, da bossa nova brasileira para o fado português, incluindo kizomba" e outras músicas relacionadas, oferecendo vídeos no *YouTube*, entrevistas e reações de ouvintes. O objetivo do blog é "puramente educacional", inter-relacionando eventos musicais e agentes culturais do mundo lusófono, fazendo com que a "música lusófona se torna mais disponível" (citações do site).

Essa abordagem colaborativa/participativa é complementada com os chamados "mixtapes" que são feitas pela plataforma e aparecam no blog regularmente. [11] Um exemplo é 'Reggae Lusófono, Vol. 1', uma coleção de 16 faixas reggae e dub por músicos de Angola, Brasil, Portugal e Moçambique, que está disponível não só no site principal, mas também como arquivo sendspace.com[12]. Outro exemplo é 'Caipirinha Lounge: Lusofonia Acústica Vol. II'.[13] Além disso, Caipirinha Lounge também possui uma seção chamada 'Escolha do Editor', como os '10 melhores álbuns da Lusofonia de 2009 e de 2010', '10 grandes razões para ouvir música em português', a 'Top 11 canções da Bossa Nova de passado e presente', 5 volumes do 'Top 11 Canções dos últimos seis meses', bem como o Top 5 de Locais de Música ao Vivo em Luanda.

Curiosamente, Zarpante, Conexão Lusófona e Caipirinha Lounge tornaram-se parceiros ideológicos um do outro, tornando este esforço coletivo completo.

Em termos de visitantes, é possível apresentar alguns números parciais. [14] Segundo as estatísticas, Zarpante recebeu 22.485 visitantes no site principal desde Outubro 2012. No Facebook, tem um perfil normal com 2.797 amigos e outro grupo fechado com 2.897 membros, enquanto no YouTube teve 2.849 visualizações. Segundo Henrique de Andrade, os podcasts, disponíveis por cinco vias diferentes, tiveram em torno dos 3.500 acessos em um pouco mais de um ano.[15] No que diz respeito à Conexão Lusófona, não foi possível apurar os visitantes do site. No Facebook, tem 2.392 amigos, enquanto no YouTube conta com 6.162 visualizações. Finalmente, Caipirinha Lounge teve um total de 240.999

[10] Disponível em http://lusotunes.blogspot.com/2010/03/caipirinha-lounge-presents-lusofonia.html Acesso em: 27 mar. 2013.
[11] Disponível em http://www.buala.org/pt/da-fala/etiquetas/caipirinha-lounge Acesso em: 27 mar. 2013.
[12] Disponível em http://lusotunes.blogspot.com/2011/04/caipirinha-lounge-presents-reggae.html http://www.sendspace.com/file/0vzmlc Acesso em: 27 mar. 2013.
[13] Disponível em http://www.pglingua.org/noticias/publicacoes/3263-caipirinha-lounge-lusofonia-acustica-vol-ii Acesso em: 27 mar. 2013.
[14] Obtidos online, 23/3/2013.
15 Disponíveis no site Zarpante, no blog Zarpante, no *Mixcloud*, no *Soundcloud* e no site dos parceiros Nois Estudio. Comunicação pessoal através de email, 28 mar. 2013.

visitantes desde o início do site, com uma média de 174 visitas por dia, enquanto conta com 1149 *likes* no Facebook. Nos três casos, não foi possível apurar a nacionalidade ou local de residência do público visitante.

Zarpante, Conexão Lusófona e Caipirinha Lounge usam a música em emissões digitais para um público real e imaginado. O que se perde na transição de fonogramas para formatos digitais é o conceito de álbuns conectado ao formato do CD físico. O que se ganha é uma maior flexibilidade na escolha das músicas bem como um consumo mais participativo entre os músicos e o público. Através desses projetos digitais, pode-se agora "descobrir novos artistas e estimular a cena lusófona cultural," sendo que "os amantes da arte podem fornecer assistência financeira a projetos lusófonos em todo o mundo e dialogar diretamente com os seus artistas favoritos. [E] músicos que possívelmente nunca se encontrariam podem compartilhar o seu trabalho." [16] Essa visão demonstra como a articulação inovadora desses projetos, que estão coletivamente enraizadas na língua portuguesa, funcionando como uma força culturalmente revolucionária.

Conclusão

Os resultados obtidos são congruentes com outros estudos sobre comunidades musicais online. O traço comum que une essas comunidades é "o desafio que cada um deles apresenta ao poder tradicional e à autoridade das instituições (e as ideologias que as sustentam) que têm guiado a indústria da música popular profissional por quase um século" (Norris 2004, p. 7). É online que as barreiras tradicionais, que isolaram os fãs de música de artistas e de si próprios, estão agora desfeitas, reimaginadas, contestadas, e re-articuladas (Lessig 2004, s.p.). Comunidades musicais online oferecem assim alternativas descentralizadas para consumo e crítica (Wellman, 2004, p. 11) bem como potencializam ouvintes com uma sensação de participação no processo de consumo colectivo (O'hara & Brown, 2006, p. 285) e de antologização da música.

Parafraseando DEO (2012, s.p.), podemos dizer que novos modos de armazenamento, circulação e criatividade, abertos pelas tecnologias digitais, estão revigorando esforços populares para listar, arquivar e difundir músicas na língua portuguesa. Subjacente a essas atividades está, de um lado, a ideia da música popular como parte do patrimônio público bem como a necessidade sentida de facilitar o acesso a ela, e, por outro lado, seu potencial como mercadoria.

Zarpante, Conexão Lusófona e Caipirinha Lounge visam promover uma sensação de identidade e de pertença à comunidade lusófona porque são convencidos de que a cultura lusófona deveria atingir um público maior e que o apoio para o patrimônio cultural da língua portuguesa deveria ser sustentável. Usufruindo da revolução digital, vão tanto além do ramo tradicional discográfico, como também constroem narrativas polycentricas de intercâmbio musical.

Sugiro que a ideia de memória cultural é essencial para compreender tanto o sucesso dos festivais como a antologização analógica (1) e digital (2) do patrimônio musical lusófono. Como sugerido por Kirshenblatt-gimblett (1998), a maneira em que as gravações estão

[16] Disponível em <http.//Zarpante.com> Acesso em: 27 mar. 2013.

apresentadas a fim de realizar seu significado para nós, sob o rótulo de patrimônio, é, na verdade, um novo modo de produção cultural que revitaliza antigos modos de vida, economias, e lugares. Em certas circunstâncias, a música pode se tornar uma fonte de consciência coletiva que promove tanto a coesão do grupo como atividades sociais que podem ter consequências explícitas (cfr. Frith, 2000, p. 316). É através da língua que os quadros colectivos da memória são reproduzidos (Cabecinhas et al, 2006, p. 4-5). A memória cultural pode ser vista "como um campo de disputa [,] pela capacidade de definir o memorável e o que deve ser esquecido" (Cunha, 2003, p. 86). A música tem um papel central nesse processo.

Através de uma ilustração de como projetos institucionais e comerciais inspiraram interesses sociais na preservação e estimulação do patrimônio musical lusófono, espero ter contribuído para uma melhor compreensão do papel da memória cultural em iniciativas recentes de antologização analógica e digital. Além da tradicional indústria fonográfica, empreendedores on-line estão profundamente democratizando a cultura contemporânea do mundo lusófono, questionando os limites das indústrias culturais, estado-nações e memórias culturais.

REFERÊNCIAS

CABECINHAS, Rosa; LIMA, Marcus; CHAVES, Antônio M. Identidades nacionais e memória social: hegemonia e polêmica nas representações sociais da história. In: MIRANDA, J; JOÃO, M. I. (Eds.). *Identidades Nacionais em Debate*. Oeiras: Celta, 2006. p. 67-92.

CIDRA, Rui. Música e migração, Brasil, Cabo Verde. In: CASTELO-BRANCO, Salwa (Coord.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX.* / Encyclopedia of Music in Portugal in the XX Century. Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010. P. 773-789, 174-179 and 195-1988, respetivamente.

CUNHA, Luís. Entre espaço e representação: Comunidade e memória social. Dissertação de doutorado. Braga: Universidade do Minho, 2003.

DEO, Aditi. Folk Music in the Digital Realm: Shared Commons or Cultural Property. Music, digital media, and ontological politics: from 'piracy' to intellectual property'. *Conference ASA12:* Arts and aesthetics in a globalising world. New Delhi, India: Jawaharlal Nehru University, 2012.

FRITH, Simon. *The Discourse of World Music*. In: BORN, Georgina;

HESMONDHALGH, David (Eds.). *Western music and its others*: difference, representation, and appropriation in music. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2000. p. 305-322.

KIRSCHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press, 1998.

LESSIG, Lawrence. *Free Culture*: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity. New York: Penguin Press, 2004.

NORRIS, Pippa. The Bridging and Bonding Role of Online Communities. In: HOWARD, Philip N.; JONES, Steve (Eds.). *Society Online: The Internet in Context. Thousand Oaks*, CA: Sage. P. 31-42.

O'HARA, Kenton; BROWN, Barry (Eds). Consuming Music Together: Social and Collaborative Aspects of Music. *Consumption Technologies*. S.L. :Springer Publications, 2006.

PEGG, Carol. Reviewed work(s): A viagem dos sons/The Journey of Sounds by José Moÿas. *British Journal of Ethnomusicology*, v. 11, n. 1, p. 170-177, 2002.

REILY, Suzel Ana. Ethnomusicology and the Internet. *Yearbook of Traditional Music* v. 35, p. 187-192, 2003.

SANTOS, Eurides de Souza. Preservação e disponibilização de registros sonoros: 30 anos do NUPPO/UFPB. *Anais do IV ENABET* - Encontro Nacional da Associacao Brasileira de Etnomusicologia, Maceió, 2008. p. 175-180.

WELLMAN, Barry. Connecting Community: On- and Offline. *Contexts* v. 3, n. 4, p. 22-28, 2004.

Discografia

A viagem dos sons / The Journey of Sounds. Lisboa: Tradisom, c1998. 12 CD

Música da CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa). Lisboa: CPLP, c2003. 1 CD

Memórias de África - As grandes músicas dos anos 60, 70 e 80. Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe. Lisboa: Farol Música Lda, Difference Entertainment Lda, c2008. 4 CD

Onda Sonora: Red Hot + Lisbon. Nova York: Bar/None Record: Red Hot AIDS Benefit Series, c1999. 1 CD

Fandangueiros, folcloristas e produtores culturais: notas sobre a relação entre fandangueiros e pesquisadores

Carlos Eduardo Silveira
cadu.ufpr@gmail.com
Universidade Federal do Paraná

Resumo: As notas a seguir procuram discutir questões iniciais de uma pesquisa ainda em andamento sobre o fandango – uma manifestação musical encontrada basicamente no litoral norte do Paraná e no litoral sul paulista, e, que há pouco mais de um mês, foi Registrada como patrimônio cultural brasileiro de natureza imaterial. Primeiramente, a partir da literatura existente sobre o tema, procuro colocar em relevo alguns processos sociais responsáveis pela compreensão do fandango como uma prática "tradicional", "verdadeiramente paranaense", que têm patrocinado a aproximação dos fandangueiros com a academia, com os editais de fomento à cultura e com a figura controversa do "produtor cultural". A partir daí, argumento que compreender a produção do fandango depende de considerarmos uma extensa rede de atores e instituições sociais formada por produtores culturais, ong´s, artistas, pesquisadores, turistas, técnicos do IPHAN, uma vez que eles estão intimamente vinculados ao que se compreende e ao que se produz como fandango. Finalmente, inicio um debate sobre a pertinência da perspectiva etnomusicológica mais canônica quando confrontada com uma pesquisa desta natureza.
Palavras-chave: etnomusicologia; fandango; folclore; patrimônio imaterial.

Abstract: Abstract: The following text is an introductory discussion of ongoing research on the fandango - a musical practice found primarily on the north coast of Paraná and south coast of São Paulo, and which was, just over a month ago, recognized as Brazilian intangible cultural heritage. First, using the available literature on the subject, I aim to highlight some of the social processes responsible for the fandango having become a "traditional" practice, one which is "truly paranaense" (a representation of Paraná). These have catalyzed a stronger relationship of fandangueiros with academia by way of public competitions for cultural support, and the controversial "cultural producer." Thereafter, I argue that an understanding of the production of fandangos depends on a consideration of an extensive network of social actors and institutions comprising cultural producers, NGO's, artists, researchers, tourists, IPHAN employees, since they are closely linked to that which is understood and produced as a fandango. Finally, I initiate a discussion about the relevance of the more canonical ethnomusicological perspective when confronted with research of this nature.
Keywords: ethnomusicology; fandango; folklore; intangible heritage

As notas a seguir procuram discutir questões iniciais de uma pesquisa ainda em andamento sobre o fandango – uma manifestação musical encontrada basicamente no litoral norte do Paraná e no litoral sul paulista, e que, há pouco mais de um mês, foi declarada patrimônio cultural brasileiro de natureza imaterial. Primeiramente, a partir da literatura existente sobre o tema, procuro colocar em relevo alguns processos sociais responsáveis pela compreensão do fandango como uma prática "tradicional", "verdadeiramente paranaense", que têm patrocinado a aproximação dos fandangueiros com a academia, com os editais de fo-

mento à cultura e com a figura do produtor cultural. A partir daí, argumento que compreender a produção do fandango depende de considerarmos uma extensa rede de atores e instituições sociais formada por produtores culturais, ong´s, artistas, pesquisadores, turistas, técnicos do IPHAN, uma vez que eles estão intimamente vinculados ao que se compreende e ao que se produz como fandango. Finalmente, inicio um debate sobre a pertinência da perspectiva etnomusicológica mais canônica quando confrontada com uma pesquisa desta natureza.

Em outro momento (Silveira, 2011), demonstrei como as imagens, as práticas e os discursos associados contemporaneamente ao fandango são tributárias daquilo que denominei trajetória conceitual do fandango, um longo processo social responsável pela conceitualização do fandango como algo "tradicional", "autêntico" e com riscos de desaparecimento. Nesta trajetória distinguem-se, pelo menos, três grandes períodos: primeiro, "o fandango é folclore"; depois, "fandango e o mercado de projetos"; por fim, "fandango é patrimônio". Em todos os casos, o interesse pelo fandango denota o "interesse moderno pelo popular" (Segato, 2000), à "descoberta do povo" (Burke, 1999) e o "paradoxo do primitivismo" (Travassos, 1997). Ou seja, diferentes tipos de pesquisadores, em diferentes momentos, se aproximaram dos fandangueiros por considerarem sua musicalidade "popular", "autêntica", "local", ainda não contaminada pela civilização, pelo urbano e pelas formas da arte ocidental.

Seguindo o caminho aberto por Ana Maria Ochoa (2003, p. 117), interpretei o "folclore" e o "patrimônio imaterial" não como objetos que existem em si, mas como categorias: "diferentes maneras de establecer circuitos de circulación y regímenes de valor en torno a las músicas locales". Desta perspectiva, uma vez categorizado como "folclore" ou "patrimônio imaterial", o fandango passa a responder a um regime de circulação específico. Articulam-se em torno dele práticas e discursos específicos; formas determinadas de produção, de escuta, de recepção; um mercado no qual ele possa ser vendido; enfim, a categorização implica necessariamente numa valoração e num redimensionamento daquilo que elas descrevem, neste caso, o fandango.

De acordo com Ana Maria Ochoa (2003, p. 94-95), os modos de coletar, descrever e conceitualizar os fatos folclóricos estavam submetidos a três postulados fundamentais. Segundo a autora, primeiro há um "impulso estético" responsável por associar o folclore a algo puro, incontaminado, proveniente da tradição oral. Em segundo lugar, ocorre um "impulso social" identificando o folclore com o campesino, portador legítimo da essência de uma nação, que se substancializa em músicas, lendas, provérbios, etc. E, por último, há um "impulso de temporalidade" responsável por associar o folclore com a tradição e o passado, supondo que o folclore se enraíza em certos grupos e não se transforma. A partir disso, Ana Maria Ochoa conclui que são os folcloristas "*que van a formular el canon de la autenticidad musical folclórica durante los primeros sesenta o setenta años del siglo XX*". E que "*es este el marco ideológico que contribuye a un proceso de naturalización de la relación músicas locales-región/nación-identidad, donde se identifica un género musical con un lugar y con una esencia cultural y sonora*" (2004, p. 95).

Em outra ocasião (Silveira, 2011), procurei identificar justamente como estes processos descritos por Ana Ochoa haviam se desdobrado no caso do fandango. Primeiro, como uma essência sonora (o fandango) foi fundida a uma região determinada (o litoral paranaense)

expressando uma identidade cultural específica (a caiçara). Depois, procurei entender como ao se tornar a grande referência dos estudos dos folcloristas paranaenses, principalmente de Fernando Corrêa de Azevedo e Inami Custódio Pinto, entre os anos de 1948 e 1980, o fandango passa a ser compreendido como uma manifestação "pura", "autêntica", "tradicional", "com riscos de desaparecimentos", ao mesmo tempo em que se torna palco para uma série de iniciativas de "resgate" das tradições paranaenses.

Fernando Corrêa de Azevedo é autor da descrição mais antiga sobre o fandango. Sua pesquisa é de 1948, mas foi publicada apenas em 1978, já postumamente, pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, na série Cadernos de Folclore, sob o título "Fandango do Paraná", onde foi publicado também "Congadas Paranaenses" de José Loureiro Fernandes. Os dois textos são bastante representativos do estilo que envolve as obras dos folcloristas. Trata-se de descrições sistematizadas e pormenorizadas da manifestação folclórica, contendo a descrição dos instrumentos musicais (como é produzido, afinado e tocado); um compêndio de letras e partituras; representações gráficas dos passos de danças; e finalmente, um alerta sobre o iminente desaparecimento da manifestação folclórica em questão. A visão resumida de Fernando Corrêa de Azevedo sobre a situação do fandango em 1948 é a seguinte:

> O fandango tem, no Paraná, uma vitalidade e uma pureza raras, embora a tendência, em nossos dias, seja para o seu total desaparecimento, dentro de mais duas ou três gerações. Os que mantêm a tradição do fandango vívida e pura são os velhos e os homens feitos. Os jovens da nova geração já não querem dançar o fandango, sentem-se envergonhados e preferem as danças modernas (Azevedo, 1978, p. 4).

A descrição apresenta o fandango dividido em dois tempos, o dos "velhos e homens feitos" no qual o fandango seria vívido e puro e o dos jovens no qual ele se enfraquece devido à preferência pelo "moderno". O passado é compreendido sempre positivamente, lá tudo funciona e faz sentido, o presente, ao contrário, representa a transformação negativa, a perda. Paradoxalmente, vitalidade e desaparecimento iluminam um ao outro, a valoração positiva depende de considerar a manifestação folclórica corruptível. Só se protege aquilo que está se perdendo, e só se perde o que em algum período foi puro, teve vitalidade e integrou uma totalidade. Assim como a política patrimonial, a descrição folclorista cria, através da "retórica da perda"[1], dois tempos, um natural que precisa ser recuperado e outro nefasto que precisa ser interrompido. A ideia de "resgate", então, é a resposta imediata que sucede a imagem do fato folclórico como eternamente se corrompendo.

Uma demonstração da mobilização folclorista no sentido de interromper a regressão da vitalidade e pureza do fato folclórico foi dada por Inami Custódio Pinto, folclorista que deu continuidade aos estudos de Fernando de Azevedo. Em meados da década de 1960, ele foi responsável pela criação do primeiro grupo de fandango que se tem notícia. No fundo, Inami criou a estética atual fundada em "grupos", semelhante aos grupos folclóricos, pares de homens e mulheres vestidos a caráter, tocando temas típicos com instrumentos rústicos.

[1] Segundo o antropólogo José Reginaldo Gonçalves (2002) a política patrimonial brasileira depende e se constituí tendo como base a "retórica da perda", ou seja, a preservação e salvaguarda de determinados "bens culturais" depende de considerá-los sob o risco do desaparecimento, para isso, as políticas patrimoniais "pressupõem uma situação original de integridade e continuidade, enquanto a história [o presente] é concebida como um processo contínuo de destruição daquela situação" (Gonçalves, 2002, p. 88).

Além disso, Inami foi responsável pela gravação do primeiro disco e pela primeira filmagem para televisão de um grupo de fandango, ambos em 1966.

Podemos citar também como exemplo de mobilizações em torno do fandango a realização do II Congresso Brasileiro de Folclore sediado em Curitiba, em 1953. Este evento teve como apogeu a visita dos principais folcloristas brasileiros ao município de Paranaguá, onde fandangueiros haviam sido recrutados por Fernando Corrêa de Azevedo e José Loureiro Fernandes para mostrarem as "raízes paranaenses"[2]. Poderíamos dar outros exemplos, contudo, estes eventos parecem suficientes para destacarmos que os mesmos grupos que são assediados atualmente por antropólogos, turistas e grupos artísticos ligados ao universo da chamada "cultura popular", já se relacionavam, há 60 anos atrás, com pessoas interessadas na sua suposta diferença, no aspecto "autêntico" e "popular" da sua atividade musical. Além disso, os não-fandangueiros que se relacionam com o fandango se relacionam particularmente através de ações de "resgate", de intervenção, de proteção, de auxílio.

Após um longo período sob os cuidados dos folcloristas, o fandango passaria a despertar o interesse dos chamados produtores culturais. No contexto aqui estudado, a figura do produtor cultural emerge no seio da implementação das políticas culturais pelo Estado brasileiro em meados da década de 1990. Na medida em que a política cultural brasileira passou a se fundamentar na parceria, a partir da renúncia fiscal, entre Poder Público, iniciativa privada e o meio artístico-cultural, viabilizou-se a figura do produtor cultural, caracterizada justamente pela realização da triangulação entre estas três esferas.

José Jorge de Carvalho (2004), em um texto sobre as "metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras" operadas pelo o que ele denomina "indústria do entretenimento" e pela política do patrimônio imaterial, discute a profunda transformação ocorrida na relação entre pesquisadores e pesquisados, explicitada na passagem do pesquisador-folclorista para o pesquisador denominado por ele "mediador do consumo cultural". Segundo o autor, estes pesquisadores operam segundo uma lógica paradoxal na qual defender a comunidade é conseguir algum retorno econômico para ela. Realmente, se anteriormente o desejo de Fernando Corrêa de Azevedo era salvar o folclore do ímpeto corrosivo da modernidade e "resgatar" a nossa tradição. Mais tarde, "resgatar" o fandango passou a ser, prioritariamente, criar associações culturais e inseri-los no mercado de projetos[3].

[2] A este respeito, Manuel Diégues Júnior, expoente do Movimento Folclórico Brasileiro, comenta no dia 13 de setembro de 1953 em sua coluna semanal no Diário de Notícias carioca: "talvez seja esse o aspecto mais importante do Congresso, para os que desejavam um contato mais íntimo com a cultura popular paranaense: assistir o Pau-de-Fita, ver dançar o Boi-de-Mamão, presenciar um Fandango, encantar-se com a dança das Balainhas, acompanhar o espetáculo esplêndido da Congada. E realmente foi, sem dúvida, dos instantes culminantes da reunião: a exibição em Paranaguá, de diversos folguedos". (Diégues Júnior *apud* Vilhena, 1997, p. 219).

3 A expressão "mercado de projetos" foi consagrada pelo antropólogo Bruce Albert (2000, p. 198) ao tratar do boom de projetos, convênios, contratos e a consequente explosão de associações indígenas e ong´s no contexto amazônico, a partir da década de 1990. Apesar de referir-me a um contexto não-indígena, bastante distinto daquele enfrentado por Albert, os processos sócio-políticos mais gerais que, segundo ele, permitiram a consolidação de um "mercado de projetos" envolvendo grupos indígenas na Amazônia são mais ou menos os mesmos que me levam a postular a existência deste no caso dos fandangueiros.

Um exemplo muito claro desta nova forma de atuação no campo da cultura popular[4] consiste, por vários motivos, no projeto denominado "Museu Vivo do Fandango". Os proponentes deste projeto são músicos profissionais oriundos de grupos artísticos curitibanos, que trabalham com a chamada "música popular-tradicional" ou "música de raiz"[5]. Na apresentação do livro os autores justificam este empreendimento como uma forma de "contribuir para o fortalecimento de uma rede de instituições, grupos e pessoas ligadas ao fandango" (Pimentel et al., 2006, p. 9). Almejando este fortalecimento o projeto foi responsável pela publicação de um livro, pela gravação de dois CDs, pela realização de um evento promovendo o fandango e pela realização de uma "oficina de projetos culturais", além da criação e divulgação de um "circuito de visitação", envolvendo municípios litorâneos do Paraná e de São Paulo (*Ibid*.).

Como se pode notar, "resgatar" o fandango significa para estes agentes viabilizar a inserção do fandango em um mercado cultural determinado. No caso do Museu Vivo, isto significou atrair turistas através da criação de um "circuito de visitação", além de publicar livros e CDs que legitimassem o fandango enquanto uma manifestação artística "tradicional" e "autêntica". Ao contrário dos folcloristas, o livro e os CDs não destacam o seu iminente desaparecimento, mas a sua vitalidade, fazendo crer que naquela região encontram-se uma infinidade de artistas e grupos de fandango, o que atrairia turistas para o mercado de shows. Outra iniciativa que chama a atenção é a realização de uma "oficina de projetos culturais":

> Como meio de concretizar o apoio a iniciativas locais, também organizamos uma oficina de projetos culturais que, em julho de 2005, reuniu em Iguape integrantes de grupos de fandango e agentes culturais das cinco cidades, com o objetivo de trocar experiências e formular ações de estímulo ao fandango para serem geridas localmente. Neste mesmo sentido, prestamos apoio à formulação e gestão do Centro de Cultura Caiçara de Barra do Ribeira, de Iguape, e da Casa de Fandango de Guaraqueçaba desenvolvidos, respectivamente, pela Associação Jovens da Juréia e pela Associação de Fandangueiros do Município de Guaraqueçaba e comtemplados com recursos do Ministério da Cultura, em 2004 e 2005, pelo Programa Cultura Viva (Pimentel *et al.*, 2006, p.10).

Temos, assim, como um dos desdobramentos fundamentais da relação entre produtores culturais e fandangueiros a aproximação destes últimos com a lógica da captação de recursos a partir da fundação de associações culturais. De certa forma, a oficina de projetos culturais consistiu em transferir aos fandangueiros a *expertise* do produtor cultural de escrever

4 Este é apenas um exemplo, já que o universo de projetos envolvendo o fandango é consideravelmente maior e mais heterogêneo.

5 É o caso, por exemplo, de Daniella Gramani e Rogério Gulim que fazem parte, respectivamente, dos grupos Mundaréu e Viola Quebrada. Ambos são referência neste mercado da cultura popular: o primeiro grupo baseia-se nas tradições performativas associadas a região nordeste do Brasil, enquanto o segundo grupo toma como referência estética as tradições associadas ao interior do país, ao caipira, aos violeiros. Rogério Gulim é professor de viola no Conservatório de Música de Curitiba e os dois grupos foram forjados no interior desta mesma instituição. Além deles, outro projeto relacionado ao fandango envolveu a participação do renomado violeiro Roberto Corrêa. Conferir: MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana; CORRÊA, Roberto. *Tocadores: homens, terra, música e cordas*. Curitiba: Olaria, Petrobrás, 2002.

projetos, selecionar editais, captar recursos e fundar associações, transformando os fandangueiros em um gênero de produtor cultural[6].

De modo geral, estes novos trabalhos sobre o fandango reafirmam (atualizam) o lugar conceitual ocupado pelo fandango desde os trabalhos dos folcloristas. Apesar da marginalização dos Estudos de Folclore, da emergência do "produtor cultural" e das novas configurações da relação entre pesquisadores e pesquisados, o fandango continua sendo descrito como uma manifestação "tradicional", típica do litoral paranaense e que precisa ser protegida. As iniciativas folcloristas caracterizavam-se pelo seu caráter intermitente: tudo dependia dos esforços individuais dos pesquisadores, já que o apoio a estas iniciativas era praticamente inexistente. A partir da implementação das políticas culturais pelo Estado brasileiro em meados da década de 1990, as iniciativas de promoção, difusão e fortalecimento do fandango começaram a dispor de recursos financeiros disponibilizados a partir de leis de incentivo. Estudiosos da "cultura popular", como Maria Laura Cavalcanti (2005) e José Jorge de Carvalho (2004), viram nisso uma espécie de virada dos Estudos de Folclore para o tempo do mercado e do consumo cultural, caracterizado pela relação entre "artistas populares" e "produtores culturais". Esta virada, no entanto, não significou superação ou negação do estágio anterior, já que há um prolongamento histórico, um *continuum*, entre o tempo dos folcloristas e o dos produtores culturais e as leis de incentivo. Segundo Ana Maria Ochoa (2003, p. 98), "*estamos en un momento de profundos câmbios en donde, por una parte, se reconoce el carácter construido de muchas de las identidades sonoras pero por otro, se retorna también a los apegos afectivos de lo musical como algo naturalizado*". Desta perspectiva, podemos dizer que estes músicos, que formavam as equipes de pesquisadores do projeto "Museu Vivo do Fandango", subscrevem os "*marcos culturales y afectivos que determinaron la existência de dichas categorías*" (Ibid., p. 99). Há, enfim, uma atualização dos marcos valorativos que haviam sidos definidos pelos folcloristas. Como consequência, mantem-se as ações de auxílio, valorização e "resgate".

No que se refere ao fandango, ainda não dispomos de informações ou documentos que nos permitam analisar os processos sociais envolvidos na sua patrimonialização. É certo, porém, que o fato dele ter sido descrito durante décadas como uma prática "tradicional", "popular" e "autêntica", e que corria risco de desaparecer, auxiliou na sua categorização como "patrimônio imaterial". Além disso, o convívio por muitos anos com folcloristas, produtores culturais e antropólogos, certamente, também influenciou e auxiliou os fandangueiros na viabilização da patrimonialização do fandango. Um trecho extraído da dissertação de Patrícia Martins confirma isso:

> Ações independentes já estão ocorrendo para que, em um futuro próximo, esta manifestação esteja dentro da categoria de patrimônio imaterial brasileiro. Pesquisadores, artistas, associações civis e os próprios fandangueiros já assimilam

[6] Na minha monografia de conclusão de curso (Silveira, 2011) procurei demonstrar os efeitos dessa transformação. Para isso, em detrimento das argumentações mais críticas da indústria cultural, como as de José Jorge de Carvalho (2004), que veem nestes processos sociais apenas a mercantilização da diferença e a apropriação por uma elite branca de tradições sagradas e populares, sugeri uma leitura nos moldes de Manuela Carneiro da Cunha (2009, cap. 19), destacando a noção de *objetificação da cultura*. O principal efeito sobre o qual eu procurei pensar é que agora são os próprios fandangueiros que "resgatam" a sua "cultura". Eles mesmos escrevem projetos, conseguem recursos, montam espetáculos e se orgulham de "ter cultura", de "ser patrimônio", etc.

> em seus discursos a necessidade de inserção do fandango nestas novas modalidades de patrimônio. (2006, p. 109)

Fica claro, assim, que o pedido de registro encaminhado ao Iphan não foi uma decisão que envolveu exclusivamente os fandangueiros, mas também artistas e pesquisadores. Parece, portanto, que a definição do que é fandango passa pelo estabelecimento de relações sociais com diferentes tipos de agentes, de tal modo que compreender o lugar do fandango dependerá necessariamente de considerarmos não apenas "os fandangueiros" como uma totalidade, mas uma grande rede de relações sociais envolvendo inúmeros atores, como artistas e pesquisadores. Subscrevendo uma famosa expressão do antropólogo José Magnani, é preciso fugir da "tentação da aldeia", uma noção de totalidade que nos leva a "circunscrever o entorno de uma pesquisa com personagens identificados e conhecidos, no interior de fronteiras definidas" (2002, p. 19).

Enfim, quando o campo está marcado por uma série de agentes, além dos fandangueiros, não parece ser a melhor escolha optar por um método preocupado com a semanticidade do código musical, com a musicológica do grupo, já que falar do fandango é falar destes diversos processos sociais que extrapolam o grupo. Existe, por exemplo, um grupo de fandango em Curitiba, muito antigo, onde todos os participantes jamais moraram no litoral ou aprenderam a tocar na infância, com "mestres", através da "tradição", etc. Outro exemplo é o da "Orquestra Rabecônica", um projeto envolvendo fandangueiros e músicos eruditos, que misturam formação orquestral com os artesanais instrumentos musicais do fandango. Ora, eu jamais encontraria uma essência – a musicológica – deste grupo. A perspectiva etnomusicológica canônica – o estudo da música na cultura ou como cultura – exige um grupo homogêneo, com idioma musical específico, que compartilhe a mesma visão de mundo e que se oriente da mesma forma em relação a ela. Ao contrário, o que a minha pesquisa vem demonstrando é que essa essência, que baseia e estrutura "os fandangueiros", se existe, está sendo manipulada, utilizada pragmaticamente, assumindo formas variadas em contextos variados, ao mesmo tempo em que ela é fruto não apenas da ação de algumas pessoas e sua "comunidade", mas de uma imensa rede de atores e instituições.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Fernando Corrêa de. *Fandango do Paraná*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, Funarte, 1978.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CARVALHO, José Jorge de. Metamorfoses das Tradições Performáticas Afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. In: *Série Antropologia nº 354.* Brasília: Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, 2004.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 2002.

MAGNANI, J. Guilherme & TORRES, Lilian. (2000). *Na metrópole: textos de antropologia urbana.* São Paulo, Edusp/Fapesp.

MARTINS, Patrícia. Um Divertimento Trabalhado Prestígios e Rivalidades no Fazer Fandango da Ilha dos Valadares. 134 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

OCHOA, Ana Maria. *Músicas locales tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.
PIMENTEL, Alexandre; GRAMANI, Daniella; CORREA, Joana (orgs.). *Museu Vivo do Fandango*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

SEGATO, Rita Laura. A antropologia e a crise taxonômica da cultura popular. In: *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate***.** Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

SILVEIRA, Carlos Eduardo. Fandangueiros, folcloristas e produtores culturais: um estudo sobre a trajetória conceitual do fandango. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Departamento de Antropologia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók.* Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

VIANNA, Letícia C. R.; TEIXEIRA João Gabriel L. C. "Patrimônio Imaterial, performance e identidade". In: *Revista Concinnitas*. UERJ: Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, 2008.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

Camperismo musical e os festivais nativistas do RS: De Livramento/RS a Lages/SC (des)construindo o "Gaúcho de verdade"

Clarissa Figueiró Ferreira
clarissaviolino@yahoo.com.br
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo: O impasse entre "tradição" e "modernidade", entendida como manutenção e mudança está presente no ambiente dos festivais de música nativista do Rio Grande do Sul, desde o primeiro evento em 1971. A partir deste momento, começam as discussões, reflexões e tentativas de definição do que seria regional e gaúcho às músicas dos festivais nativistas. O presente trabalho trata de uma pesquisa em andamento que tem por objetivo refletir sobre as características que objetivam restringir a inclusão de novas propriedades às composições musicais ou ampliar os horizontes musicais, estando sempre em questão a "autenticidade" de tais obras como sendo genuinamente gaúchas. O método para a realização da pesquisa é a etnografia, com observação participante, sob a perspectiva de uma visão *insider* em campo, por ser participante destes eventos como musicista a cerca de sete anos, o que traz ao trabalho reflexões sobre esta abordagem. Como conclusões preliminares, é nos demonstrado que apesar da abertura aderida por alguns festivais, estes ainda possuem características que demonstram a preocupação em manter certos padrões de música nativista reconhecíveis e baseados na "tradição" campeira. Juntamente com isto, também percebemos, através de materiais de imprensa (jornais, televisão e rádio) a contínua tentativa da classe artística em incluir novos elementos na música nativista, justificando isso como a evolução e transformação da cultura. Compreender estes entendimentos, nas dinâmicas discursivas e musicais é o que este estudo propõe.

Palavras-chave: Música gaúcha; Festivais nativistas; Campeirismo musical.

Abstract: The impasse between "tradition" and "modernity", perceived as maintenance and change, has been a part of the environment of nativist music festivals in Rio Grande do Sul since the first event in 1971. That moment marked the beginning of discussions, reflections, and attempts to define what would constitute the gaucho and regional in the music of nativist festivals. The present work deals with an ongoing research project that seeks to comprehend the characteristics that aim to restrict the inclusion of new aspects in musical compositions or to expand musical horizons, for there is a constant concern for the "authenticity" of such works as genuine "gauchas". The method of the research is ethnography, involving participant observation from the perspective of an insider who has participated as a musician in these events for about seven years. Such experience raises issues relevant to this approach. As a preliminary conclusion, we see that despite the openness of a few festivals, these also have characteristics that demonstrate a concern with maintaining certain recognizable standards of nativist music which are based on "tradition". At the same time, we also noted, by way of press materials (newspapers, television and radio), the continuous attempt of the artistic class to incorporate new elements into nativist music, which justified this as the evolution and transformation of culture. This study proposes to understand these insights in their discursive and musical dynamics.

Keywords: 'gaucho' music; nativist festivals; musical 'campeirismo'

O primeiro festival nativista do Rio Grande do Sul, que aconteceu no ano de 1971, chamado de Califórnia da Canção, ocorrente na cidade de Uruguaiana, teve sua ideia de realização a partir do objetivo dos idealizadores em promover um festival "que aceitasse somente canções gaúchas" (Duarte, 1987, p.2), em refutação ao I Festival da Canção Popular da Fronteira, também na cidade de Uruguaiana, que, no ano de 1970, havia desclassificado uma composição da autoria de um dos idealizadores chamado Colmar Duarte, "por se tratar de coisa regional" (*Ibidem*, p. 1-2). O sucesso alcançado pela Califórnia, que durante a década de 1970 predominou de forma quase absoluta, fez com que houvesse o interesse de outros municípios para a realização de seus festivais, pois além da promoção cultural se tornou grande incentivador do turismo local (Jacks, 2003). A partir deste momento, começam as discussões, reflexões e tentativas de definição do que seria regional e gaúcho nas músicas dos festivais nativistas.

O surgimento dos festivais de música gaúcha, batizado posteriormente de Nativismo, é um movimento predominantemente musical, desencadeado pela criação de festivais, de cunho regional na década de 1970, que alcançou seu auge nos anos 80. Atualmente, 41 anos após o surgimento do primeiro festival nativista do Rio Grande do Sul, o número destes eventos anualmente é elevado, cerca de 50 festivais por ano. Passando por fases de diminuição no número de eventos, devido à falta de apoio e financiamento para realização, como também, décadas de um forte crescimento, o movimento nativista se consolidou expandindo o mercado da música regional, provocando surgimento de programas de rádio e televisão com enfoque regional, e de jornais e revistas especializados neste setor cultural, como também foi responsável pela consolidação de músicos a este mercado de trabalho que se criou.

A partir de minha experiência como violinista participante dos festivais nativistas a cerca de cinco anos, noto a presença de um objeto de pesquisa interessante. Alguns músicos em seus diálogos informais em viagens e em gravações em estúdio, afirmam que o segmento da música campeira surgiu recentemente na década de 90. Em conversa com o violonista Marcello Caminha, participante dos festivais desde a década de 80, ele afirma após a década de 90 mudou o entendimento sobre quem compunha a música campeira. Segundo ele, nas primeiras décadas dos festivais nativistas as composições eram representações do trabalho campeiro, escritos e interpretados por artistas que não vivenciavam a vida pastoril, e após a década de 1990 este paradigma foi mudado, sendo que atualmente se discute no meio nativista a legitimidade do intérprete e compositor para ter direito e conhecimento do que está contando e relatando através das canções.

Apesar deste fortalecimento do segmento da música campeira nos festivais nativistas atualmente também é presente um segmento denominado como "aberto", que dialoga mais facilmente com outros ritmos, e outros temas, diferentes dos favorecidos pela "camperismo musical" dos festivais na atualidade. Também é notável que atualmente os músicos circulam em mais de um segmento musical nativista. Para o cantor Vinicius Brum, participante dos festivais nativistas desde as primeiras décadas do movimento, é notável a mudança na forma que se constituem os discursos na atualidade. Segundo Brum, até a década de 90, "os segmentos eram mais cristalizados", estando mais separados e com menor diálogo entre músicos da linha campeira e aberta, e atualmente se notaria essas relações mais fluidas, uma maior circulação de músicos nos dois ambientes.

Estas novas relações vão de acordo com o que Zygmunt Bauman (2005) discorre sobre as identidades da pós modernidade: "'pertencimento' e 'identidade' não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que

as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o "pertencimento" quanto para a "identidade".

Ao trabalhar a questão das identidades, neste caso musicais, e como elas são representadas, devemos pensar quais são os acontecimentos que a promovem e que caminhos ela segue. É afirmado pelo autor Stuart Hall (2000), o entendimento de que há uma fragmentação nas identidades modernas, no entanto, o conceito de identidade não pode ser tido como acabado e incontestável. Hall utiliza-se de uma observação de Kobena Mercer de maneira a justificar o seu estudo [...] "a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza" (Hall, 2000, p. 9). O autor chama atenção para o processo de "descontinuidades", processo que libertou os indivíduos das amarras da tradição, promovendo uma ruptura com o passado. Assim, o sujeito pós-moderno pode não possuir uma identidade fixa, trata-se de uma identidade móvel, definida historicamente e não biologicamente. Nesse entendimento, um indivíduo pode possuir diversas identidades em si, utilizando-as de acordo com os sistemas culturais que o rodeia.

Também, para Hall (2000, p.109), as identidades não estão absolutamente ligadas com as questões "quem nós somos?" ou "de onde viemos?", mas muito mais com as questões "quem nós podemos nos tornar?", "como nós temos sido representados?" e "como esta representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios?". Ou seja, a identidade está diretamente ligada com a representação e à simbologia, através de particularidades expostas através de costumes ou até mesmo da arte, expressa para o outro e com o objetivo de diferenciação. O mesmo autor (Idem, p.106) também afirma que devido à identificação operar por meio da diferença, há marcação de "fronteiras simbólicas" e consequentemente a produção de "efeitos de fronteira".

Tais noções remetem à importância dada nos festivais nativistas do estado do Rio Grande do Sul à forma como a música constituinte destes eventos é gerada e performatizada. A preocupação em "como nós nos representamos?" se reflete na manutenção de certos padrões fechados, atemporais e estáticos, fomentando a tentativa de criar fronteiras culturais, onde elas não existem.

Os conflitos existentes entre a renovação de práticas consideradas tradicionais no universo dos festivais nativistas, e a manutenção de padrões musicais, tidos como "autênticos" da cultura gaúcha, ou seja, o conflituoso binômio "tradição" X "modernidade", expresso pelo senso comum, é o que este projeto pretende abordar, a partir do entendimento dos significados simbólicos assumidos pelo grupo de pessoas participantes de festivais.

Para Santi (2004, p. 99), entre a abertura para novas concepções e as barreiras aos fatores que não se encaixavam dentro dos padrões criados de identidade gaúcha, estabeleceu-se o embate de ideias que resultou na síntese da canção nativista. Desta forma, é nas continuidades e nas mudanças, ou melhor, nas (des) continuidades que realmente podemos vir a conhecer como se processam os acontecimentos dentro deste amplo cenário que é os festivais nativistas de música no Rio Grande do Sul, que, por se tratar de cultura, não pode ser vista de forma estática, e, por se tratar de arte, não deveria haver restrições, pelo menos em tese.

Os festivais nativistas aqui citados são exclusivamente competitivos e obrigatoriamente de músicas inéditas. Cada evento aceita cerca de 12 a 16 músicas, selecionadas por uma tria-

gem, escolhida por um júri de cerca de 3 a 5 pessoas, sendo elas músicos, poetas, jornalistas, etc. Comumente os festivais ocorrem em um final de semana, tendo suas eliminatórias na sexta e no sábado e a final no domingo.

Após um levantamento dos festivais nativistas ocorrentes no ano de 2012, realizado através da pesquisa em blogs especializados de divulgação, constatou-se que surgiram quatro novos festivais, são eles: 1ª Botoneira da Canção realizada em Piratini; 1º Festival Musical do Cavalo em Bagé; 1º Canto Campeiro em Viamão e 1º Um Canto de Luz em Ijuí. Destes mais de cinquenta festivais de 2012, 29 deles tem menos que dez edições, mostrando como o surgimento destes novos eventos continua crescente no estado.

Quanto a sua realização, como cita Gil Braga (1987) os festivais, normalmente, aproveitam a infra-estrutura pré-existente de alguma festa municipal. Muitos destes eventos além do apoio da prefeitura da cidade, se realizam devido a leis de incentivo a cultura, como também auxílios de empresas locais, pois em contrapartida a realização de um festival movimenta o turismo local da cidade.

Destes festivais realizados ou a serem realizados em 2012, oito possuem mais de 25 edições, como é o caso do: 27º Ponche Verde de Dom Pedrito; 26ª Moenda da Canção de Santo Antônio da Patrulha; 32ª Coxilha Nativista de Cruz Alta; 27ª Ronda de São Pedro de São Borja; 27º Carijo da Canção de Palmeira das Missões; 28º Reponte da Canção de São Lourenço do Sul; 25ª Comparsa da Canção de Pinheiro Machado; e 30ª Gauderiada da Canção de Rosário do Sul. Apesar de muitas destas edições não serem consecutivas, pois ocorreram cancelamentos em alguns anos por falta de apoio financeiro impossibilitando sua realização, passada a crise os festivais retornam com o mesmo nome de outras edições.

Como discute Marques e Maia (2011, p.1) "a forte repercussão de alguns destes festivais fez com que fossem tomadas algumas iniciativas na direção do reconhecimento dos mesmos como Patrimônio Cultural do Rio Grande do Sul, como é o caso da Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana, festival que inaugurou o movimento, dando o primeiro passo para a difusão do nativismo enquanto manifestação popular". A Lei 12.226, proposta pelo então governador do estado Germano Rigotto, decretou a Califórnia como Patrimônio Cultural do Rio Grande do Sul. Após a patrimonialização deste festival a lei número 12.975 de 13/05/2008, proposta pelo deputado estadual Rossano Gonçalves, decretou que todos os festivais nativistas são Patrimônios Históricos e Culturais do Rio Grande do Sul. Marques e Maia (2011, p.2), alertam em seu artigo que "estas iniciativas foram sempre encaminhadas por políticos envolvidos de alguma maneira com a causa Nativista, sem nenhum tipo de fundamentação conforme orientam as políticas de salvaguarda do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial do IPHAN, nem tampouco do IPHAE, sendo patrimonializações feitas apenas por decretos de lei".

Apesar destes projetos de patrimonialização em torno dos festivais nativistas, vemos que muitos destes eventos se extinguem, devido à falta de financiamento para sua realização. Este fato leva a pensar sobre os interesses que estão por trás destes eventos, que levam a efetuar parcerias e colocar como prioridade o financiamento para tais eventos.

Para abordar o tema aqui proposto busquei localizar autores que oferecessem constructos teóricos que facilitassem a compreensão do mesmo sob a perspectiva de um problema de pesquisa. A natureza desta pesquisa a aproxima de imediato aos pressupostos da etnomusicologia. Neste campo do conhecimento, o reconhecimento da necessidade de dar voz aos nativos, responsáveis pela criação e interpretação deste fazer musical é ponto de partida

englobando dessa forma a "música em si", seus agentes, comportamentos, instrumentos, valores e inter relações, como outros domínios da vida social.

Os festivais nativistas possuem regulamentos como a grande maioria dos concursos. Essas regras pretendem manter as características de uma cultura gaúcha rio grandense imaginada e idealizada, particular em cada item dos regulamentos, regras que buscam ser definidoras dos padrões, musicais e performáticos, aceitáveis na cultura regional.

A música nativista do Rio Grande do Sul é a fusão de inúmeras contribuições musicais ao longo dos seus mais de quarenta anos, uma mescla de gêneros, ritmos e influências, que aqui tomou a forma atual e que é mantida e/ ou atualizada nos festivais.

A fusão e hibridização mencionadas podem ser vistas no caso dos gêneros musicais que não possuem fronteiras, quanto a seu uso, sua instrumentação e sua maneira de tocar, o que nos é um exemplo forte na cultura regional do estado atual, através dos intercâmbios mais recentes com Argentina e Uruguai e históricos com contribuição dos imigrantes europeus principalmente. Porém, como diz Vargas (2004, p. 2), não é o produto final o que importa na análise de hibridizações, até porque o produto final sequer existe em cultura. Isso, pois está em constante processo de transformação. Em contrapartida, o interessante, sim, é sabermos como a fusão sucedeu.

Atuando como violinista nos festivais de música nativista do estado desde o ano de 2007, sempre me acompanharam as questões desse fazer musical no que tange aos objetivos de representar-se gaúcha. Estas reflexões sempre andaram presentes, fora do palco ou nele, desde a discussão com outros músicos, nos momentos de atividade musical (na criação de arranjos, ensaios) ou até na minha auto avaliação como artista neste movimento.

A questão das identidades de gênero e sexualidades é discurso musical e performático corrente nos festivais nativistas do Rio Grande do Sul onde, a existência de mulheres musicistas no ambiente da música gaúcha, de uma maneira geral, ainda é muito inferior se comparada com a presença masculina. Podemos delimitar a presença feminina em algumas cantoras e raras instrumentistas, estando desta forma presente direta ou indiretamente às questões de gênero nos discursos performáticos musicais.

Certamente este legado cultural ainda é presente até hoje nas ações e práticas da sociedade contemporânea. Quando falamos em cultura gaúcha, a questão feminina traz ainda mais controvérsias, devido aos impasses e críticas de "machismo" em meio às representações da mulher no ambiente de uma sociedade patriarcal.

> O conceito de poder patriarcal não envolve uma afirmação de uma dimensão do poder dos homens sobre as mulheres: ambos os sexos contribuem para a perpetuação de suas posições simbólicas no patriarcado, e esta contribuição envolve uma certa quantidade de consentimento ou conluio, e uma certa quantidade de discordância ou resistência. Em poucas palavras, eu entendo o patriarcado como uma relação em que os homens em geral têm mais poder do que as mulheres, articuladas através de uma separação que é ao mesmo tempo empírica e simbólica, de público da vida privada. É uma combinação de tolerância e repressão, conluio e resistência, que sistematicamente promove as divisões de gênero muito de onde brota o patriarcado musical (Green, 1997, p.15).

Este "patriarcado musical" é manifestado aqui através das temáticas das músicas gaúchas mais voltadas ao trabalho pastoril e, consequentemente, mais identificadas com o gênero

masculino. Sobre a questão dos temas das canções, Santi (2004, p.95) afirma que "[..] quanto a alguns temas abordados – como o êxodo rural, o trabalho campeiro, etc. conservam-se nas canções da Califórnia uma série de clichês consagrados pela poesia regional desde o século passado" [1].

Acredito que seja válido refletir sobre a forma de como é vista a mulher, cantora e instrumentista neste movimento, e qual minha posição neste campo, o que certamente aparecerá na forma em que serão respondidas às questões sobre música e identidade em meu trabalho etnográfico.

Atuar sob a identidade feminina, como musicista, em um ambiente quase que exclusivamente masculino, de certa forma coloca-me numa posição de distanciamento para analisar e compreender como acontecem as representações do masculino nos discursos e nas performances musicais.

Em minha trajetória posso afirmar que não senti preconceito por tratar de uma mulher tocando violino e, ao contrário, afirmo que essa diferenciação possa ter acarretado um possível interesse do público em me conhecer, ouvir-me tocar e entender como surgiu meu interesse por esse tipo de repertório. Ou seja, sempre estão presentes as questões de identidade de gênero neste fazer musical, talvez não explicitamente ou negativamente. No entanto, podemos dizer que essa visão para com a mulher musicista, por mais que não seja carregada de conceitos formados, não é igualitária, como explicita Lucy Green (1997, p.16):

> Quando escutamos uma mulher cantar ou tocar, quando escutamos a uma música que ela compôs ou improvisou, não apenas escutamos os significados pertencentes à música, também estamos conscientes de sua posição discursiva vinculada a gênero e à sexualidade. Por este motivo, sua feminilidade torna-se parte do discurso pertinente à representação musical. Quando a musica retrata feminilidade através de uma intérprete ou compositora, nós estamos sujeitos a julgar o manuseio de seus significados por esta intérprete ou compositora em termos de nossa ideia sobre sua feminilidade. Em um relacionamento de circularidade, gênero em prática musical, significado musical e experiência musical estão interligados.

Através da observação participante e da participação observante, o método etnográfico vem sendo utilizado para abordar os festivais nativistas, lançando mão da análise das performances, como meio de obter entendimentos sobre as dinâmicas presentes nas permanências e transformações das práticas musicais culturalmente informadas em entrevistas, principalmente.

O fato de se tratar de músicas que tem na transmissão oral seu principal meio de difusão e manutenção, reforça a indicação de observação sobre este tipo de dinâmica, o que é reconhecido já a algum tempo. Os festivais nativistas contam, desde a primeira edição, com uma relação estreita com a indústria fonográfica, no que diz respeito ao registro e difusão do repertório apresentado nos mesmos. Entretanto, a troca pela oralidade ainda é a forma mais utilizada de circulação do repertório uma vez que os discos são mal distribuídos e pouco tocam nas rádios. Pode-se acrescentar ainda o uso de tecnologias como a internet, através da qual são trocados arquivos com ideias que estão em processo e se constituirão

[1] A Califórnia referida por Santi corresponde ao Festival de Música Califórnia da Canção, ocorrente na cidade de Uruguaiana. Este foi o primeiro festival do gênero nativista no estado, no ano de 1971, resultando, de suas edições, músicas consagradas do cancioneiro gaúcho, gravadas por artistas renomados em seus registros fonográficos.

em novas músicas compostas em parcerias a distância. A internet também é usada, do mesmo modo que qualquer outro artista a utiliza hoje, para divulgação do trabalho de músicos nativistas.

Como conclusões preliminares, é-nos demonstrado que apesar da abertura aderida por alguns festivais, estes ainda possuem características que demonstram a preocupação em manter certos padrões de música nativista reconhecíveis e baseados na "tradição" campeira. Juntamente com isto, também percebemos, através de materiais de imprensa (jornais, televisão e rádio) além do trabalho de campo, a contínua tentativa da classe artística em incluir novos elementos na música nativista, justificando isso como a evolução e transformação da cultura. Compreender estes entendimentos, nas dinâmicas discursivas e musicais é o que este estudo propõe.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil Braga. *Festivais da canção nativa do RS***:** *a música e o mito do gaúcho*. Dissertação de Mestrado, Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1987.

DUARTE, Colmar. A Califórnia da canção nativa do RGS. 1987. In: SANTI*,* Álvaro. *Do Partenon à Califórnia: o nativismo e suas origens.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

GREEN, Lucy. *Music, gender, education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

JACKS, Nilda*. Mídia nativa*: *indústria cultural e cultura regional*. 3. ed, Porto Alegre, Ed.Universidade/UFGRS, 2003.

MAIA, Mário de Souza; MARQUES, Sabrina de Matos. Festivais Nativistas: Patrimônio cultural do Rio Grande do Sul? In: *Anais do Encontro de Pós-Graduação*, 13. Pelotas, 2011.

SANTI*, Álvaro. Do Partenon à Califórnia: o nativismo e suas origens.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

VARGAS, Herom. *O enfoque do hibridismo nos estudos da música popular latino-americana*. 2004. < http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20%28PDF%29/HeromVargas.pdf> Acesso em 2 de abril de 2011.

Mapeando o flamenco: Usos e sentidos do termo em anais e revistas acadêmicas sobre música

Cyran Costa Carneiro da Cunha
cyrcos@yahoo.com.br
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Resumo: As reuniões anuais das associações e sociedades científicas exercem um importante papel, constituindo-se em espaços privilegiados, um *locus* para trocas e debates acerca das questões científicas e políticas de cada área em questão, através dos trabalhos que são expostos nessa ocasião. Nesse sentido, este trabalho pretende mapear, identificar e analisar em alguns textos da produção científica musical brasileira, os usos e sentidos do termo flamenco(a). Para alcançar os objetivos, usou-se o esquema paradigmático de Silvio Sánchez Gamboa. Espera-se poder acompanhar mais de perto os caminhos, as perspectivas, os usos e sentidos que o flamenco tem exercido na produção científica brasileira e musical, a fim de contribuir para uma tomada de decisões na produção do conhecimento sobre o tema e ampliar sua divulgação.

Palavras-chave: Flamenco; Pesquisa em Música; Usos e sentidos

Abstract: The Annual Meetings of Scientific Societies and Associations have an important role, constituting privileged spaces, loci for exchanges and debates about scientific issues and policies for each area in question by way of the work presented on the occasion. Thus, this paper aims to map, identify, and analyze the uses and meanings of the word flamenco / a in the texts of some of the scientific production on Brazilian music. To achieve these objectives, we used Silvio Sánchez Gamboa's Paradigmatic Scheme. We expect to be able to follow more closely the paths, the prospects, the uses and meanings that flamenco has had in Brazilian scientific production and music in order to contribute to decision-making in the production of knowledge on the topic and expand its dissemination.

Keywords: Flamenco, Research, Uses and Meanings.

A socialização das investigações que os pesquisadores realizam é tão essencial quanto o trabalho que é feito. Os eventos de cunho científico voltados para apresentação de trabalhos são terreno fecundo para esse propósito. As Reuniões Anuais das Associações e Sociedades científicas exercem nesse sentido um importante papel, constituindo-se em espaços privilegiados, um *locus* para trocas e debates acerca das questões científicas e políticas de cada área em questão, através dos trabalhos que são expostos nessa ocasião.

Como efeito da crescente produção científica, tem se intensificado a preocupação com essa produção e sua qualidade e busca-se conhecer e acompanhar mais de perto os caminhos que as ciências têm tomado em seus estudos. Áreas de estudo como a Psicologia, só para citar um exemplo, têm feito estudos sobre suas produções a partir de bases de dados (Witter, 1996; Buriti, 1999; Oliveira, 1999). Além disso, Ferreira (2006, p.178) defende que a análise da produção científica é uma importante contribuição para tomada de decisões na produção do conhecimento, bem como, nas políticas de pesquisa e permite ainda uma revisão de literatura.

Gamboa (2007) preocupado com a análise da produção científica desenvolveu um instrumento de análise: *o* Esquema Paradigmático. Para ele, esse instrumento permite reconstruir a lógica interna do trabalho científico, saber sobre seus fundamentos e a relação básica entre a pergunta que orienta a pesquisa e a sua resposta.

Reconhecendo-se o mérito dos Encontros Anuais das Associações na difusão das pesquisas na área Musical, nas suas diversas facetas, bem como nas revistas vinculadas às Associações, considerou-se a oportunidade de se fazer um levantamento dos trabalhos apresentados em seus Encontros, guiando-se pelas questões*:* o que se tem produzido e divulgado sobre o flamenco e suas questões? Quais os usos e sentidos do termo? Que perspectivas estão presentes nas produções realizadas?

Trata-se aqui de uma pesquisa do tipo estado da arte, pois, as pesquisas dessa modalidade, de acordo com Ferreira (2002, p.258), são identificadas por desenvolverem uma metodologia de "caráter inventariante e descritivo da produção acadêmica e científica sobre o tema que busca investigar, à luz de categorias e facetas que se caracterizam enquanto tais em cada trabalho e no conjunto deles, sob os quais o fenômeno passa a ser analisado".

Neste sentido, buscou-se mapear os usos e sentidos do termo flamenco/a *(flamenc)* discutidos na produção acadêmica veiculada nos Anais e em algums revistas sobre música no Brasil.

O objetivo deste trabalho não é fazer meta ciência, ou um estudo tão aprofundado como propõe Gamboa (2007), mas pretende mapear, identificar e analisar em textos da produção científica musical brasileira*,* os usos e sentidos do termo flamenc. A busca abrageu os ANAIS dos encontros anuais da ABET(2002-2011), da ABEM (2001-2011), da ANPPOM (2000-2011), da EMBAP (2007-2011), bem como as revistas PERMUSI(vol.I ao XXVI), ABEM (1992-2011, vol. 1 ao 23), Musica HODIE (vol. 1 ao 12, 2001-2012), OPUS (vol. 1 ao 18), e na revista Música e Cultura (vol. 1ao 6).

Segundo Roldán (2002), as novas gerações de estudiosos do flamenco "devem ampliar os objetivos de investigação e incluir não só os aspectos históricos e musicais do flamenco, mas também os sociais e culturais".

De um modo geral, estudos sobre o flamenco ou, até mesmo, a citação do termo ainda é escassa na produção científica. No Brasil há alguns poucos estudos (Libâneo, 1999; Guerreiro, 2002; Moraes Filho, 2004; De La Rua, 2005; Correia, 2005, 2006; Ferreira, 2007; Zanin, 2007) que se referem ao flamenco, apesar dele estar cada dia mais presente no país, fusionando-se com a música brasileira nas suas diversas formas de manifestação.

Como um produto estritamente popular, o flamenco nasceu de uma estética plural e assim continua: pluralidade de territórios, de repertórios, de modos interpretativos, de manifestações rituais, ou seja, um fenômeno *movente*, capaz de assumir novas configurações formais, ressignificando-se sucessivamente (Zumthor, 1997).

Usos e sentidos

De acordo com Vygotski, um dinamismo entre significados e sentidos das palavras. Ele compreende que "[...] a palavra em sua singularidade tem apenas um significado. Mas este significado não é mais que uma potência que se realiza na linguagem viva e no qual este significado é tão somente uma pedra no edifício do sentido" (Vygotski, 1992, p. 333). O significado da palavra pode, portanto, ser enriquecido com o acréscimo dos sentidos que procedem do contexto, e que podem mudar constantemente de um sujeito para outro, inclusive para o mesmo sujeito em situações diferentes.

Neste sentido, percebe-se que o sentido requer e pressupõe que exista relação, e aí vários movimentos são possíveis: as palavras podem dissociar-se de seu sentido; podem mudar de sentido; os sentidos podem modificar as palavras; o sentido pode separar-se de uma palavra e somar-se a outras; as palavras podem ser substituídas sem se alterar o sentido.

Wittgenstein (1975) via o significado não como algo pré-fixado, rígido, imutável, universalizado, mas sim vinculado ao uso. O significado devia ser entendido como algo dinâmico, em movimento constante. Trabalhar-se-ia, então, com significados imbuídos pelos sentidos atribuídos pelas pessoas de acordo com o uso das palavras, em cada contexto.

No que se refere à construção social do significado musical, Martin frisa que os significados da música "não são nem inerentes nem reconhecidos intuitivamente, mas emergem e tornam-se estabelecidos (ou transformados, ou esquecidos) como uma conseqüência [sic] das atividades de grupos de pessoas e contextos culturais particulares" (Martin, 1995, p. 57).

Estratégias metodológicas

A pesquisa inicialmente restringiu-se, antes de tudo, ao violão ou, mais especificamente, ao "violão/guitarra flamenco/a". Contudo, o número de trabalhos encontrados, nestes binômios, foi de apenas 04 artigos, os quais merecem um estudo mais específico, que não caberia nos limites e objetivos deste *paper*. Preferiu-se, então, em função da pesquisa ser do tipo estado da arte, mapear o termo *flamenc* como um todo.

O caminho metodológico percorrido partiu da seleção dos trabalhos publicados que mencionavam o termo *flamenc*. Para pesquisar o termo usou-se a fermenta de busca do *software Adobe Acrobrat 8 Professional. version 8.1.0.9* (Software, 2007), aplicada aos Anais e Revistas acima mencionados (todos em formato *.pdf* e com *optical character recognition - OCR text Recognition*, o que capacita a busca inclusive nas figuras, imagens e tabelas). Desse modo, chegou-se ao corpo constituído quarenta e um trabalhos (41), objeto desse estudo.
O passo seguinte foi a leitura na integra dos artigos selecionados e a esquematização destes num roteiro para análise, adaptado de Nunes et al (1997). Após obter-se o extrato de cada trabalho, foi elaborado um quadro de resumo dos mesmos, com o intuito de condensar as informações e as passagens específicas em que aparecia o termo *flamenc*, categorizando-o quanti-qualitativamente.

Para este *paper*, selecionaram-se quatro categorias mais centrais da análise dos trabalhos em foco, a saber: 1) Tipo dos trabalhos; 2) Temáticas; 3) Concepções e perspectivas; 4) Usos e sentidos. Subcategorizados em: Temática flamenca relevante; Gêneros ou estilos

musicais elencados de forma inventariante; Recursos musicais usados no flamenco; Recursos técnico-violonísticos usados no flamenco; Hibridismos; Símbolos/imaginário/hábitos-culturais flamencos; e Temáticas por Área de concentração.

Resultados

Após pesquisa nas Revistas e Anais elencados para este artigo, chegou-se a um total de 41 trabalhos (subdivididos nos seguintes tipos: comunicações, pôster, palestra, entrevista e GT) que continham o termo *flamenc*, como se vê na Tabela 1 abaixo:

REVISTAS	Período e/ou volume	QUANTIDADE
OPUS	(1989-2013 vol. 1 ao 18)	0
HODIE	(2001-2012 vol. 1 ao 12,)	02
ABEM	(1992-2011, vol. 1 ao 23)	02
PERMUSI	(2000-2012 vol. 1 ao 26)	04
MÚSICA E CULTURA	(2006-2012 vol. 1 ao 7)	01 (entrevista)
ANAIS	Período e/ou volume	QUANTIDADE
ANPPOM	(2000-2011)	20 (sendo 01, GT)
ABET	(2002-2011)	06 (sendo 01, pôster)
ABEM	(2001-2011)	0
EMBAP	(2007-2011)	06 (sendo 01, palestra)
Total de trabalhos	Do mais antigo ao mais recente (1989-2013): 24 anos	41

Tabela 1

05 são artigos com temática flamenca relevante quanti-qualitativamente (elegeu-se o um mínimo de vinte vezes o uso do termo *flamenc* em cada artigo[1]), sendo dois na Anppom (Santos, 2012) com 23 vezes a citação do termo, e (Sardo; Brito, 2012) 30 vezes citado, um na ABET (Cunha, 2008) 131 vezes, e dois na EMBAP (zanin, 2007) e (Mello; Vieira, 2009), 146 e 25 vezes a ocorrência do termo pesquisado, respectivamente.

16 artigos referem-se a gêneros ou estilos musicais de forma inventariante, e aí inclue-se o flamenco. (Braga, 2008). (Braga, 2006). (Kandler,2012). (Araújo, 2011). (Valente, 2011b). (Domenici, 2011). (Wazlawick; Maheirie, 2010). (Pereira, 2005). (Albino; Lima, 2011). (Valente, 2011). (Montardo; Piedade, 2008). (Valente, 2001). (Valente, 2001b). (Quadros Junior; Quiles, 2010). (Queiroz, 2011) (Quiles, 2009). (Aróstegui, 2011).

12 artigos referem-se a algum recurso musical usado no flamenco como: *palos*, escalas, modos, compassos, ritmos, *cante jondo*. (Gerber; Gerling, 2003). (Freitas, 2008). (Santos, 2009). (Silva, 2009). (Domenici, 2011). (Santos, 2012). (Sardo; Brito, 2012). (Agerkop, 2004). (Ikeda, 2004). (Cunha, 2008). (Zanin, 2007). (Mello; Vieira, 2009).

13 artigos mencionam recursos técnico-violonístico flamenco como: *rasgueado*, velocidade na performance, digitação, trêmolo, golpes, *alzapua*, *picados*, etc. (Borém, 2006). (Santos, 2009). (Stefan, 2010). (Valente, 2011). (Sardo; Brito, 2012). (Guerra, 2012). (Ikeda,

[1] O termo foi pesquisado nos artigos como um todo, incluindo titulo do trabalho, resumo, palavras-chave, corpo do texto, tabelas, figuras, referências e notas de rodapé.

2004). (Cunha, 2008). (Zanin, 2007). (Rodrigues, 2007). (Silva, 2008). (Mello; Vieira, 2009). (HUH, 2009).

Neste tópico, aparecem 06 artigos concomitantes, ou seja, artigos que exploraram, ao mesmo tempo, tanto recursos musicais quanto técnico-violonísticos do flamenco. (Mello; Vieira, 2009). (Zanin, 2007). (Cunha, 2008). (Ikeda, 2004). (Sardo; Brito, 2012). (Santos, 2009).

05 artigos aludem a hibridismos de outros gêneros com o flamenco. (LOPES, 2010). (Valente, 2011). (Domenici, 2011). (Santos, 2012). (Samtani, 2008).

11 artigos aludem a algum símbolos/imaginário/hábitos-culturais flamencos como: bailarino/a, dança, gestos, vestimentas, touradas, literatura, hábitos culturais, andaluz, bem como biografia e/ou intrumentos típicos, como castanhola, palmas, cajon. (Ikeda, 2004). (Domenici, 2011). (Lopes, 2010). (Traldi; Campos; Manzolli. 2009). (Freitas, 2008). (Gerber; Gerling, 2003). (Valente, 2001B). (Nattiez, 2004). (Apro, 2003). (Silva, 2008B). (Guerra, 2012).

Divisão por Área de concentração:

Na área de Educação Musical foram encontrados 08 trabalhos (Quadros Junior; Quiles, 2010). (Quiles, 2009). (Aróstegui, 2011). (Sardo; Brito, 2012). (Kandler, 2012). (Braga, 2006). (Braga, 2008). (Cunha, 2008).

Etnomusicologia, 14 trabalhos. (Queiroz, 2011). (Nattiez, 2004). (Montardo; Piedade, 2008). (Pereira, 2005). (Freitas, 2008). (Lopes, 2010). (Valente, 2011). (Valente, 2001). (Agerkop, 2004). (Ikeda, 2004). (Braga, 2006). (Cunha, 2008). (Braga, 2008). (Samtani, 2008).

Performance, 13. (Apro, 2003). (Albino; Lima, 2011). (Valente, 2011). (Gerber; Gerling, 2003). (Borém, 2006). (Santos, 2009). (Stefan, 2010). (Valente, 2011). (Domenici, 2011). (Araújo; Barrenechea, 2011). (Valente, 2011b). (Sardo; Brito, 2012). (Braga, 2008).

Composição/Análise/História 13. (Huh, 2009). (Mello; Vieira, 2009). (Silva, 2008b). (Silva, 2008). (Rodrigues, 2007). (Ikeda, 2004). (Guerra, 2012). (Santos, 2012). (Domenici, 2011). (Wazlawick; Maheirie, 2010). (Silva; Barros, 2009). (Santos, 2009). (Traldi; Campos; Manzolli, 2009).

Conclusões

Este artigo objetivou mapear o flamenco e elencar alguns apontamentos sobre o que se tem produzido e divulgado sobre o o tema e suas questões, seus usos e sentidos em parte da produção científica musical brasileira.

A partir dos resultados, pode-se concluir que existem ainda poucos trabalhos sobre o famenco em si, bem como sobre o hibridismo no relacionado ao mesmo, e que há, por outro lado, certo equilíbrio quantitativo tanto no que diz respeito aos usos e sentidos do termo, quanto na distribuição às Áreas de concentração.

Neste sentido, importa continuar acompanhando mais de perto os caminhos, as perspectivas, os usos e sentidos que o flamenco tem exercido na produção científica brasileira e musical (nas suas diversas categorias e olhares), a fim de contribuir para uma tomada de decisões na produção do conhecimento sobre o tema e ampliar sua divulgação.

Por fim, acredita-se que este trabalho (cuja proposta foi apenas acender uma centelha inicial às discussões sobre o tema) pode ser importante, ainda, não só para analisar o modo como o flamenco tem sido estudado no Brasil, mas também para o próprio conhecimento sobre esta prática performativa que já não está, evidentemente, restrita a Espanha.

REFERÊNCIAS

AGERKOP, Yukio. A harpa na música da região central de Venezuela. In: II Encontro Nacional da ABET, 2004, salvador. *Anais do II Encontro Nacional da ABET*, salvador: ABET, 2004.

ALBINO, C.; LIMA, S. R. A., C. *O percurso histórico da improvisação no ragtime e no choro.* Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.71-81. p76.

APRO, Flavio. Formulações em torno dos elementos técnicos e expressivos da obra Que Trata de Espana de Willy Correa de Oliveira. *Per Musi.* Belo Horizonte, v.8, 2003. p. 94-103.

ARAÚJO, Larena Franco de; BARRENECHEA, Sérgio. Estudos melódicos para flauta no século XX e sua inclusão no repertório de concerto. Considerações sobre obras de Piazzolla (1921-1992) e Carrilho (1924). In: XXI Congresso da ANPPOM, 2011, Uberlândia. *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*. Uberlândia: ANPPOM, 2011.

ARÓSTEGUI, José Luis. Por un currículo contrahegemónico: de la educación musical a la música educativa. *REVISTA DA ABEM*. Londrina, v.19, n.25, 19-29, jan.jun 2011.

BORÉM, Fausto. O repertório orquestral do contrabaixo: questões técnico-musicais na realização de pizzicati, harmônicos, vibrati e referências aos gêneros da música popular. In: XVI Congresso da ANPPOM, 2006, Brasília. *Anais do XVI Congresso da ANPPOM*. Brasília, 2006.

BRAGA, Reginaldo Gil et. al. 'Do prazer de tocar juntos' à articulação entre pesquisa e ensino através da extensão universitária Oficina de Choro. In: IV Encontro Nacional da ABET, 2008, Maceió. *Anais do IV Encontro Nacional da ABET*, Maceió: ABET, 2008.

BRAGA, Reginaldo Gil. Experiência Musical de Jovens com o Choro na Cidade de Porto Alegre: um projeto etnográfico de integração entre escola e universidade. In: III Encontro Nacional da ABET: "Universos da Música: Cultura, Sociabilidade e a Política de Práticas Musicais", 2006, São Paulo. *Anais do III Encontro Nacional da ABET*, São Paulo: ABET, 2006.

BURITI, M. de A. *Produção científica em periódicos de psicologia do esporte e educação física – prevenção*. (1999) Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, SP. 1999.

CORREIA, Éverton, B. A musicalidade flamenca de João Cabral. In: XXI Encontro Nacional da ANPOLL Domínios do saber: história, instituições, práticas. 2006, São Paulo. *Cadernos de Resumos do XXI Encontro Nacional da ANPOLL*. Domínios do saber: história, instituições, práticas, 2006.

CORREIA, Éverton, B. O Cante Flamenco por Murilo e Cabral. In: 1° Encontro de Alunos de Pós-graduação de Língua e Literatura italiana e Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH –USP), 2005, São Paulo. *Programa e Caderno de Resumos do 1° Encontro de Alunos de Pós-graduação de Língua e Literatura italiana* (FFLCH –USP), 2005.

CUNHA, Cyran Costa Carneiro da. O ensino da guitarra flamenca no 7° Festival Internacional de Flamenco. In: IV Encontro Nacional da ABET, 2008, Maceió. *Anais do IV Encontro Nacional da ABET*, Maceió: ABET, 2008.

DE LA RUA, Fernando. *Princípios de la Guitarra Flamenca*. Vol.1. DVD vídeo, São Paulo: Violeiro Andante Produções, Direção: Fernando Deghi. 2005.

DOMENICI, Catarina Leite. O pianista expandido: complexidade técnica e estilística na obra Confini de Paolo Cavallone. In: XXI Congresso da ANPPOM, 2011, Uberlândia. *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*. Uberlândia: ANPPOM, 2011.

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. As pesquisas denominadas "Estado da Arte". Educação & Sociedade, *CEDES*, Campinas, n.79, ano XXIII, ago/2002.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Dos modos em seus mundos: usos do termo modal na teoria musical. In: XVIII CONGRESSO DA ANPPOM, 2008, Salvador. *Anais do XVIII congresso da ANPPOM*, 2008.

GAMBOA, Silvio Sánchez. *Pesquisa em educação*: métodos e epistemologias. Chapecó: Argos. 2007.

GERBER, Daniela Tsi; GERLING, Cristina Capparelli. Sonatina Española de Juan José Castro: uma análise interpretativa. In: *Anais do XIV Congresso da ANPPOM*. Porto Alegre: Ago. 2003.

GUERRA, Andrêyna Dinoá Duarte. Suíte para violoncelo solo de Gaspar Cassadó: linguagem nacionalista e a cultura popular espanhola. In: XXII Congresso da ANPPOM, 2012, João Pessoa. *Anais do XXII Congresso da ANPPOM*. João Pessoa: ANPPOM, 2012.

GUERREIRO, Antonio. 2002. *A música cigana no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2002.

HUH, Samuel. Visão geral da história da luteria violonística . In: III SIMPÓSIO DE VIOLÃO DA EMBAP 2009, Curitiba-PR. *Anais do III Simpósio de Violão da Embap*, Curitiba: 2009.

IKEDA, Alberto. Mignone, nacionalismo e o violão. In: II Encontro Nacional da ABET, 2004, salvador. *Anais do II Encontro Nacional da ABET*, salvador: ABET, 2004.

KANDLER, Maira Ana. O processo de musicalização em duas bandas do meio oeste catarinense. In: XXII Congresso da ANPPOM, 2012, João Pessoa. *Anais do XXII Congresso da ANPPOM*. João Pessoa: ANPPOM, 2012.

LIBÂNEO, Daniela. *Ensinando dança flamenca*. 1999. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

LOPES, Aaron Roberto de Mello. O Festival Cururu Siriri e seus impactos: espetacularização, Revalorização e Transformação de duas tradições. In: XX Congresso da ANPPOM, 2010, Florianópolis. *Anais do XX Congresso da ANPPOM*. Florianópolis: ANPPOM, 2010.

MARTIN, P. J. *Sounds and society*. Themes in the sociology of music. Manchester: Manchester University. 1995.

MELLO, Luiz Henrique; VIEIRA, Manuela. O nacionalismo musical na obra de Manuel de Falla e Frederico Garcia Lorca: as siete canciones populares españolas e as canciones españolas antiguas. In: III SIMPÓSIO DE VIOLÃO DA EMBAP 2009, Curitiba-PR. *Anais do III Simpósio de Violão da Embap*, Curitiba: 2009.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira; PIEDADE, Acácio. Entrevista com Rafael José de Menezes Bastos. Revista eletrônica da ABET, "*Música e Cultura nº. 3*", 2008. <http://www.musicaecultura.ufba.br/>

MORAES FILHO, Mello. *Os ciganos no Brasil e cancioneiro dos ciganos*. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004.

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

NUNES, et. al. Teses e dissertações sobre educação especial: os temas mais investigados. In: OMOTE, Sadao. (Org.); ALMEIDA, M. A; MARQUEZINE, M. C. *Colóquios sobre pesquisa em educação especial*. Londrina: Eduel. 2003.

OLIVEIRA, M. H. M. A. Avaliação da produção científica. In: G. P. Witter (Org.), *Produção científica em psicologia e educação*. Campinas: Alínea. 1999.

PEREIRA, Aline Romeiro. No limiar das artes: liberdade e controle no grafismo musical norteamericano e europeu de 1950 a 1970. In: XV Congresso da ANPPOM, 2005, Rio de janeiro. *Anais do XV Congresso da ANPPOM*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

QUADROS JUNIOR, João Fortunato Soares de; QUILES, Oswaldo Lorenzo. Preferências musicais em estudantes de ensino médio no Brasil: o caso de Vitória, Espírito Santo. *Música Hodie*, Vol. 10, n.1, 2010 (p.109-128).

QUEIROZ, L. R. S.. Criação, Circulação e Transmissão Musical: Inter-relações e (Re)Definições a Partir dos cenários tecnológico e midiático contemporâneos. *Música Hodie*, Vol. 11, n.1, 2011.

QUILES, Oswaldo Lorenzo at all. Conhecimento de estilo musical em estudantes espanhóis de Educação Secundária Obrigatória com diferentes origens culturais: análise desde a educação formal. *REVISTA DA ABEM*. Londrina, número 21, março de 2009.

RODRIGUES, Fernando Augusto. Verdades – uma linguagem contemporânea: Análise de Superfície da Obra de Marcio Côrtes. In: I Simpósio de violão da Embap - Escola de Música e Belas Artes do Paraná. *Anais do I Simpósio de Violão da Embap*, Santa Catarina, 2007.

ROLDÁN, Cristina Cruces. *Más Allá de la Música. Antropología y Flamenco (I)*. Signatura Ediciones de Andalucía, 2002.

SAMTANI, Roshan. The Bimusical (or Polymusical) Imperative. In: IV Encontro Nacional da ABET, 2008, Maceió. *Anais do IV Encontro Nacional da ABET*, Maceió: ABET, 2008.

SANTOS, Daniel Zanella dos. A música misturada de Hermeto Pascoal: considerações sobre a faixa "Ailin", do disco Mundo Verde Esperança (2002). In: XXII Congresso da ANPPOM, 2012, João Pessoa. *Anais do XXII Congresso da ANPPOM*. João Pessoa: ANPPOM, 2012.

SANTOS, Aline V. M.. Elementos Musicais Ibéricos Presentes em La Soirée dans Grenade, de Claude Debussy. In: XIX Congresso da ANPPOM, 2009, Curitiba. *Anais do XIX Congresso da ANPPOM*, 2009.

SARDO, Fábio; BRITO, Maria Teresa Alencar de. A utilização da improvisação como estratégia no ensino da guitarra flamenca. In: XXII Congresso da ANPPOM, 2012, João Pessoa. *Anais do XXII Congresso da ANPPOM*. João Pessoa: ANPPOM, 2012.

SILVA, Felipe Augusto Vieira da. Uma breve análise da obra el arpa del guerrero de leo brower. In: II SIMPÓSIO DE VIOLÃO DA EMBAP 2008, Curitiba-PR. *Anais do II Simpósio de Violão da Embap*, Curitiba: 2008b.

SILVA, Mário da. Elementos Percussivos Estruturais: uma abordagem em obras para violão de Edino Krieger e Arthur Kampela. In: II SIMPÓSIO DE VIOLÃO DA EMBAP 2008, Curitiba-PR. *Anais do II Simpósio de Violão da Embap*, Curitiba: 2008.

SILVA, Rodrigo Moreira da; BARROS, Guilherme Sauerbronn de. Dualidade Tonal no Prelúdio nº 5 para violão de Villa-Lobos. In: XIX Congresso da ANPPOM, 2009, Curitiba. *Anais do XIX Congresso da ANPPOM*, 2009.

SOFTWARE. *ADOBE ACROBRAT 8 PROFESSIONAL SOFTWARE*. Version 8.1.0.9 Copyright 1984-2013 Adobe Systems Incorporated and its licensors. Califórnia: 2007.

STEFAN, Gilberto. O uso do trêmolo como técnica estendida no violão contemporâneo In: XX Congresso da ANPPOM, 2010, Florianópolis. *Anais do XX Congresso da ANPPOM*. Florianópolis: ANPPOM, 2010.

TRALDI Cesar; CAMPOS, Cleber; MANZOLLI, Jônatas. Percussão e Processos Interpretativos Mediados. In: XIX Congresso da ANPPOM, 2009, Curitiba. *Anais do XIX Congresso da ANPPOM*, 2009.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Flor de fango, lírio do lodo: o tango nômade no cenário hollywoodiano. In: XIII Encontro Nacional da Anppom, 2001, Belo Horizonte. *Anais do XIII Encontro Nacional da Anppom*, 2001. v. 2. p. 640-645.

_____. Com que voz? Globalização e nomadismo na performance. In: XXI Congresso da ANPPOM, 2011, Uberlândia. *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*. Uberlândia: ANPPOM, 2011.

_____ Grupos de Trabalho Música e Mídia. In: XIII Encontro Nacional da Anppom, 2001, Belo Horizonte. *Anais do XIII Encontro Nacional da Anppom*, 2001b. (Coord.)

VALENTE, Paula Veneziano. Horizontalidade e verticalidade: os modelos de improvisação de Pixinguinha e K-Ximbinho... *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.162-169.p163

_____ A coerência na improvisação idiomática. In: XXI Congresso da ANPPOM, 2011, Uberlândia. *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*. Uberlândia : ANPPOM, 2011b.

VYGOTSKI, L. S. *Pensamiento y palabra*. *Em Obras escogidas* II (pp. 287-348). Madrid: *Visor Distribuicione*s. 1992.

WAZLAWICK Patrícia; MAHEIRIE, Kátia. Interface de pesquisa entre música e psicologia: diálogos possíveis acerca da constituição do sujeito e dos processos de criação no fazer musical. In: XX Congresso da ANPPOM, 2010, Florianópolis. *Anais do XX Congresso da ANPPOM*. Florianópolis: ANPPOM, 2010.

WITTER, C. *Psicologia escolar*: Produção científica, formação e atuação (1990-1994). Tese (Doutorado). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo. 1996.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural. 1975.

ZANIN, Fabiano Carlos. O violão flamenco e as formas musicais flamencas. In: I Simpósio de violão da Embap - Escola de Música e Belas Artes do Paraná. *Anais do I Simpósio de Violão da Embap*, Santa Catarina, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Educ, 1997.

"Forró quentinho": hibridismos em Jackson do Pandeiro

Deneil Laranjeira
deneillaranjeira@gmail.com
UFPB/IFPE

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar uma análise da gravação de Forró Quentinho (Almira Castilho, 1966) na interpretação de Jackson do Pandeiro (1919 – 1982) onde foram encontradas estruturas rítmicas que apontam para diversos gêneros musicais. Essas estruturas estão combinadas de maneira a formar um híbrido como definido por Garcia Canclini (2003). Pretende-se demonstrar como esse processo de hibridização ocorre nesse exemplo musical/fonográfico, e assim apontar a criatividade, inventividade e os experimentalismos na performance de Jackson do Pandeiro.

Palavras-chave: Gêneros; Música Popular; Arranjo;

Abstract: The goal of this paper is to present an analysis of Forró Quentinho's (Almira Castilho, 1966) recording, interpreted by Jackson do Pandeiro (1919-1982), where he combines rhythmic structures that point to various musical genres. These structures are combined in order to form a hybrid as defined by Garcia Canclini (2003). I want to show how this process of hybridization takes place in this musical example and make explicit Jackson do Pandeiro's creativity, audacity and experimentalisms.

Keywords: Genres; Popular Music; Arrangement;

Este escrito apresenta uma análise da gravação de Forró Quentinho (Almira Castilho, 1966) na interpretação de Jackson do Pandeiro (1919 – 1982) onde foram encontradas estruturas rítmicas que apontam para diversos gêneros musicais. Essas estruturas estão combinadas de maneira a formar um híbrido como definido por Garcia Canclini (2003). Pretende-se demonstrar como esse processo de hibridização ocorre nesse exemplo musical/fonográfico, e assim apontar a criatividade, inventividade e os experimentalismos na performance de Jackson do Pandeiro.

Segundo Ruth Finnegan (2003), a Etnomusicologia rechaçou, em certo momento, a música gravada, por considerá-la "artificial", mas está crescendo o número de estudos a respeito dessa expressão musical. Desde os adventos do gramofone e do rádio, ouvir música – não só "ao vivo" – tornou-se parte da vida da maioria das pessoas.

> Da mesma forma que ser audiência num concerto, "escutar" música gravada também abarca um espectro amplo de possibilidades, propósitos, graus de atenção e contextos. Seguramente constitui uma forma de participação na música. Às vezes esta experiência de escuta não se limita a um evento particular, mas torna-se intimamente entrelaçada com a vida dos participantes.[1] (Finnegan, 2003)

[1] "De la misma forma que el ser audiencia en un concierto, "escuchar" música grabada también abarca un espectro amplio de posibilidades, propósitos, grados de atención y contextos. Con seguridad constituye una

Ainda segundo a autora, os estudos da performance demonstram que os "conceitos de 'ouvinte' e 'audiência' envolvem, na prática, uma multiplicidade de papéis, interações e formas de criatividade" (id.).

Quando o nome de Jackson do Pandeiro é citado entre músicos e no senso comum, é habitual atribuir ao mesmo, palavras como "autêntico", "único", "tradicional" ou ainda a expressão "de raiz". Por vezes, esses adjetivos e expressões estão calcadas numa visão nacionalista a respeito do nordeste e de suas expressões culturais como um todo. Jackson do Pandeiro e outros artistas contemporâneos seus, de gêneros abrigados no termo abrangente (*umbrella therm*) "Forró" (Fernandes, 2005) tiveram suas imagens midiáticas reforçadas nesse sentido como sendo portadores da "tradição" e da "autenticidade" do forró, ironicamente, a partir dos anos 1990, com o surgimento dos grupos de forró estilizado (a exemplo do grupo "Mastruz com Leite"). Se por um lado, tais conjuntos representavam a "modernidade", Jackson do Pandeiro e seus pares representavam, para muitos, o contraponto estético a esse novo tipo de forró.

No entanto, Jackson do Pandeiro ousou e consolidou experimentos nos arranjos e nas suas interpretações, e pode-se dizer mesmo que ele foi um modernizador da música fonográfica nordestina. Sobre a sua influência nos arranjos, diversos músicos que atuaram ao lado de Jackson do Pandeiro garantem que muitas introduções de suas músicas, por exemplo, eram criadas por ele, que solfejava claramente o que desejava para o instrumentista, como atesta Severo, um dos vários sanfoneiros que trabalharam com Jackson do Pandeiro.

Jackson do Pandeiro não tocava outros instrumentos profissionalmente, fora a percussão. Porém, pela sua noção de conjunto[2] - adquirida ao longo dos anos em que atuou como músico de orquestra e de regionais - sabia pedir aos instrumentistas exatamente aquilo que desejava enquanto execução de um arranjo. Isso sem falar no campo que ele dominava, que era a percussão. Nesse âmbito, ele era um experimentalista, como se pode notar em muitas de suas gravações, nas quais ele definia para cada instrumento a maneira exata de se tocar. Jackson do Pandeiro conseguiu levar suas experimentações com as estruturas rítmicas a tal ponto que criou uma amálgama consolidada entre samba e coco, que Fernandes (2005) chama de forró, subgênero do termo guarda-chuva "Forró". Existem vários exemplos desse subgênero ao longo de sua carreira: "Compadre João" (Rosil Cavalcanti/Jackson do Pandeiro, 1958), "Na base da chinela" (Jackson do Pandeiro/Rosil Cavalcanti, 1962), "Chiclete com banana" (Gordurinha/Almira Castilho, gravação de 1970), "Sebastiana" (Rosil Cavalcanti, gravação de 1970), "Cabeça feita" (Jackson do Pandeiro/Sebastião Batista, 1981), são apenas um representante de cada década para efeito de exemplo aqui.

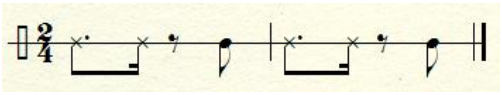
Outras possibilidades foram amplamente experienciadas por Jackson do Pandeiro. Em "1x1" [um a um] (Edgar Ferreira, 1954) e na versão de 1954 de "Sebastiana" (Rosil Cavalcanti), a persistência da estrutura rítmica de colcheia+duas semicolcheias (♫) nas maracas e no cavaquinho sugere ao ouvinte um acento que se assemelha à salsa ou à *guajira*. Outro exemplo é "Forró de Zé Lagoa" (Rosil Cavalcanti, 1963) em que sugere uma fusão do baião com a rumba, assim como em "Beira mar" (João Silva/Ary Monteiro, 1963). Em "Xa-

forma de participación en la música. A veces esta experiencia de escucha no se limita a un evento particular, sino que llega a estar íntimamente entrelazada con las vidas de los participantes."

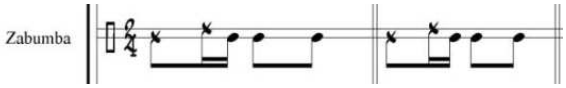
[2] Considero como "noção de conjunto" a percepção que um músico tem ao desempenhar, num grupo, o papel de instrumentista, especialmente quando esse músico integra um naipe, o que implica em equilibrar timbres, equalizar sonoridades, adequar dinâmicas e sincronizar o pulso.

rope de Amendoim" (Paulo Patrício/Severino Ramos, 1973), há uma mistura de estruturas rítmicas entre xote e cha-cha-cha. "Meu passarinho fugiu" (Ivo Marins/Jackson do Pandeiro, 1970); "Chico chora" (Bezerra da Silva/Ataylor de Souza, 1972); "Nem vem que não tem (José Orlando, 1972)"; "Tem mulher, tô lá" (Zé Catraca/J. Luna, 1973); "Tambor de crioula" (Assunção Corrêa/Nelson Macêdo, 1978) são outros exemplos de fonogramas em que há estruturas rítmicas híbridas efetuadas por Jackson do Pandeiro na sua discografia.

Em "Tem pouca diferença" (Durval Vieira, 1981), que faz parte do último disco gravado por Jackson do Pandeiro, a tarefa de classificá-la em algum gênero torna-se difícil. Apenas pelas acentuações rítmicas da voz é possível arriscar uma classificação no subgênero "xote", mas não sem pairar alguma dúvida. Todos os instrumentos executam motivos rítmicos "atípicos" ou incomuns ao subgênero, à exemplo da zabumba, que executa o motivo que se segue:



Fernandes (2005, p.49) transcreve a estrutura mais comum à zabumba no xote como sendo:



Outros instrumentos que acompanham o arranjo executam outros motivos não-convencionais para o xote. Exemplifiquei a zabumba pela importância desse instrumento na obra do artista analisado. Assim, nesse fonograma, restou à voz o papel de "alinhavar" o arranjo de forma a sugerir que se trata de um xote. Porém, um xote interpretado de maneira bem peculiar.

A canção "Forró quentinho" (Almira Castilho, 1966) parece esclarecer um pouco a relação do cantor com outras vertentes musicais, considerando que o texto fala diretamente sobre as similaridades do forró com outros gêneros:

Forró quentinho, que dança gostosa
É bossa-nova lá no meu sertão
Ele é parente da rumba e do mambo
E é bem parecido com samba e baião

Nestor G. Canclini, em seu artigo *Noticias recientes sobre la hibridación* (Revista Sibetrans 7, 2003), define o conceito de hibridismo como sendo "os processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas distintas, que existam de maneira separada, se combinem para gerar novas estruturas, objetos e práticas"[3]. Não somente o texto, mas o arranjo dessa canção é igualmente híbrido. O subgênero proposto por Fernandes (2005), chamado "forró" (enquanto fusão de elementos do coco e do samba), apresenta-se nesse fonograma de maneira que o ouvinte não dissocia facilmente essas matrizes (coco, samba) entre si. Talvez pela menção na letra à bossa-nova, no acompanhamento percussivo pode-se ouvir um *hi-hat* (chimbal) associado ao som do aro da caixa de bateria, elementos característicos da

[3] "Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas."

bossa-nova. Eis um terceiro elemento de hibridização no arranjo, ainda mais considerando que a sua execução consolida um *tresillo*, semelhante aos acentos característicos de música caribenha.

Do ponto de vista melódico, a canção é construída de maneira a produzir no ouvinte um efeito de oscilação entre os modos maior e menor, associado ao uso do modo mixolídio. A presença desse modalismo explica-se pelo uso melódico reiterado dele em música de origem nordestina.

A pronúncia utilizada, fazendo amplo uso da vibrante múltipla alveolar (o "r" dobrado), tem efeito quase percussivo, conectando a voz ao *background* rítmico por meio dessa pronúncia, que era característica nas diversas interpretações de Jackson do Pandeiro, mas que é utilizada, no fonograma em questão, para enfatizar o macrorritmo. Além disto, neste fonograma, por diversas vezes ele faz uso da contrametricidade (Kolinski, 1960; Arom, 1991; Kubik, 1994; Sandroni, 2001), "adiantando" o texto cantado para causar um efeito de deslocamento das frases melódicas em relação ao pulso.

É possível perceber, portanto, através da escuta dessa canção, as intenções de Jackson do Pandeiro em consolidar a junção e a mixagem entre diversos elementos constitutivos da sua interpretação, de modo que a resultante é uma canção que explora não só experimentações de estruturas rítmicas do acompanhamento, mas também estruturas melódicas híbridas, por vezes, contramétricas, associadas a uma estética de pronúncia advinda dos profissionais de voz (em especial, locutores e cantores) do rádio da primeira metade do século XX. Jackson do Pandeiro imprime, assim, sua marca nessa canção.

REFERÊNCIAS

AROM, Simha. *African polyphony and polyrhythm*: musical structure and methodology. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

FERNANDES, Adriana. *Music, migrancy and modernity:* a study of Brazilian forró. 2005. 299 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia): University of Illinois, Urbana-Champaign, 2005.

FINNEGAN, Ruth. Música y participación. *Revista Transcultural de Música*. v.7. 2003. Disponível em: http://www.sibetrans.com/trans/a210/musica-y-participacion . Acesso em: 23 jan. 2012.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Noticias recientes sobre la hibridación. *Revista Transcultural de Música*. v.7. 2003. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/a209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion>. Acesso em: 23 jan. 2012.

KOLINSKI, Mieczyslaw. Review of 'Studies in African Music', by A.M. Jones. *The Musical Quarterly*, vol. XLVI, n°1, jan. 1960, p.105-110.

KUBIK, Gerhard. *Theory of African Music: Volume I*. Intercultural Music Studies, 7. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1994. 464 p.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001. 247 p.

MST e seus cancionistas: Etnografia musical no assentamento Eli Vive/PR

Douglas Zanlorenzi Benzi
douglaszbenzi@gmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: Etnografia musical em andamento no assentamento "Eli Vive", do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), localizado próximo a cidade de Tamarana, no interior do Paraná. Procuro investigar como os Sem-Terra agenciam suas diferentes identidades, ideologias e posições políticas através da música, bem como suas relações com o Setor de Comunicação e Cultura e com a direção do MST, buscando compreender como a música, para além de (re)inventar e (re)significar a figura do camponês, é produtora de uma visão de mundo para aqueles que se proclamam Sem-Terra a partir das práticas e escutas musicais, mesmo após a conquista da terra. Em trabalho de campo, adoto a perspectiva dialógica de construção da pesquisa e seus desdobramentos, colocando-me como aprendiz de viola caipira e violão com integrantes do grupo Saci Arte, um principais grupos musicais do MST na região sul do Brasil.

Palavras-chave: Etnografia musical, MST, movimentos sociais do campo

Abstract: An in progress musical ethnography in the "Eli Vive" settlement, of the Movement of the Landless Rural Workers (MST), located near the city of Tamarana, Paraná. I investigate how the Landless manage their different identities, ideologies and political views through music, as well as their relations with the Department of Communication and Culture and with the direction of the MST, seeking to understand how music not only (re)invents and (re)defines the figure of the peasant, but also produces a worldview related to the musical and listening practices of those who proclaim themselves as Landless, even after gaining land. In my fieldwork, I adopt a dialogical approach to the process of constructing the research and its consequences, placing myself as a viola caipira and guitar student among members of Saci Arte group, one of the major MST music groups of southern Brazil.

Keywords: Musical etnography, MST, rural social movements

Nas últimas décadas, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) tem passado por grandes transformações, tanto em sua estrutura organizativa, quanto em suas formas de reivindicação. O Movimento compreende que apenas a reforma agrária não resolverá os problemas do campo, partindo então para a disputa de um projeto social para o Brasil, investindo contra o agronegócio, o uso de agrotóxicos e o uso de sementes transgênicas, apostando na construção de escolas nos assentamentos, centros de formação política e acadêmica, cooperativas de produção, além de adotar a agroecologia como forma de produção. Mudanças como essas são evidenciadas através das músicas produzidas dentro do movimento, não apenas através de suas letras, mas também na incorporação de outras sonoridades, identificadas normalmente com uma cultura urbana, como o Rock, Reggae, Pagode, Hip-hop, Rap, entre outros. Zé Pinto, compositor com grande número de canções compostas e difundidas entre os movimentos sociais do campo, militante do MST desde 1986 e assentado atualmente no estado de Rondônia, compôs diversas canções abordando

esses novos temas propostos pelo MST, como em "Pra soletrar a liberdade", onde defende a educação popular, comparando-a a uma espécie "reforma agrária na educação".

Localizado no interior do Paraná, próximo ao município de Tamarana, localiza-se o pré-assentamento Eli Vive, onde no período entre 2008 e 2010 mantive contato esporádico, especialmente com os músicos do local, alguns deles integrantes de um dos principais grupos musicais do MST na região sul do Brasil, o Saci Arte. Realizo trabalho de campo no local desde 2012, período em que pude presenciar a música em grande parte das relações formais e informais entre seus integrantes. Atualmente vivem cerca de 512 famílias no pré-assentamento e o repertório tocado e ouvido no Eli Vive evidencia a variedade de trajetórias e sujeitos que o compõem, muitas vezes migrantes de outras regiões do Brasil e mesmo de países como Paraguai e Argentina, assim como de diversos centros urbanos, em busca da conquista da terra. O contato entre o meio rural e urbano também cria contrastes, divergências, convergências e influi nas construções identitárias no local.

Os sujeitos presentes nos assentamentos e acampamentos da reforma agrária não são um grupo homogêneo, pelo contrário, possuem amplas diferenças culturais, políticas, econômicas, religiosas e ideológicas fundamentais para o entendimento da diversidade de produção e significação relativas as práticas e escutas musicais nesses locais, bem como as formas como tais sujeitos agenciam através da música essas diferentes características, não apenas em relação a vida no pré-assentamento, mas também a identidade de Sem-Terra. Para compreender como tal diversidade de sujeitos está relacionada as práticas musicais e seu envolvimento político com um dos mais expressivos movimentos sociais das últimas décadas, o MST, faz-se necessário uma pesquisa de campo e uma descrição densa dessa realidade, não apenas a partir do ponto de vista do pesquisador, mas em um relação dialógica e colaborativa junto aos interlocutores. Ou seja, assim como defende Anthony Seeger[1], buscar junto a essas pessoas compreender "por que as pessoas participam de eventos musicais, quais suas motivações e qual o significado do evento para elas" (2008, p. 255).

Em trabalho de campo pude presenciar alguns dos conflitos gerados em decorrência de tal diversidade, como o afastamento de um dos apresentadores da rádio comunitária do pré-assentamento por tocar muitas músicas evangélicas em sua programação. Uma situação semelhante ocorreu a um dos "DJs" dos bailes: foi substituido após receber críticas ao repertório que apresentava: continha muitas músicas caracterizadas por meus interlocutores como "batidões" e de bandas como Djavu. Alguns participantes do baile solicitavam que houvesse maior variedade de estilos, especialmente sertanejo e vanerão, já outros, reclamavam da monotonia de certos gêneros, alegando que ninguém dançava quando eram tocados. Tais conflitos de repertórios são reforçados por alguns jovens do local com quem conversei, bem como por alguns participantes mais velhos.

Durante algumas de suas atividades, como encontros, congressos ou "Culturais" [2], são também organizadas "Místicas", definidas por Fernandes e Bernardo Mançano no *Pequeno Vocabulário da Luta pela Terra* como "um ato cultural e político desenvolvido por meio de diversos rituais, quando os Sem-terra expressam suas leituras das realidades vividas, por

[1] Etnografia da Música. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.
[2] Definidas por alguns dos moradores do pré-assentamento Eli Vive como uma festa ou confraternização com caráter lúdico e envolvendo motivos ou temáticas políticas.

meio da poesia, da música, da mímica, da pintura, da arte em geral. É também uma forma de linguagem dos iletrados [sic] que constroem suas expressões, se comunicam e se interagem na construção da consciência da luta pela terra". Meus interlocutores afirmam que as "Místicas" são, para eles, momentos para pensar sobre a vida enquanto Sem-Terra, não apenas da luta pela terra, mas de trazer reflexões sobre diversos temas envolvidos com o MST e seus integrantes, entre outras coisas.

Através da defesa de uma série de princípios, as músicas produzidas dentro do movimento muitas vezes carregam uma forte mensagem ideológica, mas também uma sonoridade que representa, (re)significa, (re)inventa e, de acordo com diversos músicos com que conversei, "resgata", para os Sem Terra, a figura do camponês, bem como seus costumes, sua forma de vida, seus instrumentos de trabalho, entre outros elementos. Thomas Turino (2000), afirma que a linguagem contemporânea da globalização está ideologicamente atrelada ao capitalismo moderno e sua forma de vida, deixando sem espaço pessoas que buscam outras relações e formas de viver. Tal exclusão é denunciada em diversas canções dentro do MST, inclusive por um destacado compositor do Movimento, o gaúcho Pedro Munhóz, em sua música Procissão dos Retirantes, vencedora do 1º lugar no 1º Festival Nacional da Reforma Agrária (1999), e presente no álbum de mesmo nome lançado pelo MST.

Como uma de suas principais bandeiras, o MST defende a construção do Poder Popular, definido por um dos dirigentes nacionais do Movimento, Gilmar Mauro (2006), como a construção de "mecanismos de participação social direta e extensiva, mas também, de orientação conjunta da classe", através de "espaços em que a maior quantidade possível de pessoas possam ser inseridas nos processos de preparação, discussão e realização de lutas e construções organizativas, como parte do aprendizado e de exercício efetivo do poder do povo. […] Trata-se, então, de conjugar na mesma organização os "quadros" e a militância, que será forjada nos processos de lutas, numa interação permanente com as experiências nos bairros, categorias, movimentos, enfim, nas lutas do povo que serão desenvolvidas.".

Em minha pesquisa, que está em andamento desde 2012, procuro investigar se tais ideais se fazem presentes na vida musical dos assentamentos: de que forma as ideologias presentes no Movimento são agenciadas através das práticas musicais? Como são as políticas para participação nos espaços onde são realizadas tais práticas? Como são criados esses espaços nos assentamentos? Procuro, em trabalho de campo, observar e participar das práticas musicais no assentamento Eli Vive, buscando responder tais perguntas e compreender de que forma essas práticas estão relacionadas com as políticas culturais do Movimento e essa, por sua vez, com a conjuntura politica nacional brasileira. Observarei como a relação entre a mensagem ideológica defendida pelo MST e as músicas difundidas pelos meios de comunicação massivos influenciam na formação e re-significação do camponês que, para além de ser um produtor rural ou agricultor, auto-proclama a identidade de Sem-Terra, mesmo após estar assentado e possuir a tão sonhada terra.

Entre as perguntas que orientam minha produção etnográfica estão: quais as representações e idealizações sobre a figura do camponês e do Sem Terra, e de que forma elas estão ligadas as sonoridades e gêneros das músicas ouvidas e compostas? Como se articulam as políticas do movimento e sua produção cultural? Como a Mística está inserida na vida das pessoas e qual as suas percepções dela? Quais são as práticas musicais defendidas pelos Sem-terra? Tais práticas musicais e sujeitos envolvidos demandam de que recursos? Como

solucionam tais demandas? Que outros elementos, além das letras, os envolvidos nessas práticas querem transmitir, ou representar, através da música? Quais os significados e representações atribuídos em função das suas escolhas ideológicas? Que outros gêneros musicais e construções identitárias estão presentes no assentamento? Os porta-vozes do Movimento, como os músicos do grupo Saci Arte, por exemplo, apoiados por sua direção e setor de cultura, são aceitos e legitimados como representantes pelos militantes da base?

Conforme identifique as relações e processos desenvolvidos a partir das práticas e escutas musicais no local, bem como demandas musicais levantadas pela comunidade, procurarei formular planos de ação colaborativos em resposta a tais demandas. Utilizando a etnografia como método e o trabalho de campo como ferramenta, bem como uma preocupação ética constante, buscarei construir conhecimentos compartilhados entre pesquisador e interlocutores locais, por meio de relações dialógicas, dandor voz a essas pessoas, colocando-os em um papel de colaboradores na pesquisa, ou mesmo de co-autores, dependendo de seu envolvimento na pesquisa, uma postura denfendida por autores como Thiollent (2008).

O etnomusicólogo Timothy J. Cooley afirma que, participando ativamente das performances musicais, os etnomusicólogos estão especialmente alertas de muitas coisas que apenas podemos compreender vivenciando na prática, o que estaria no cerne da observação participante (2008, p. 04). Estou atualmente aprendendo a tocar a viola de 10 cordas com um de meus interlocutores e tenho mapeado as práticas musicais realizadas no pré-assentamento, bem como investigado as trajetória dos envolvidos nelas, como os músicos locais, participantes da rádio comunitária do pré-assentamento, participantes dos bailes, integrantes do Setor de Comunicação e Cultura, entre outros. Realizo gravações em áudio e vídeo das entrevistas e práticas musicais para utilização durante a produção da etnografia e, de acordo com o interesse dos colaboradores, disponibilizo para que sejam utilizadas pelos mesmos.

REFERÊNCIAS

BARZ, G. & COOLEY, T. J. (eds). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 2008.

FERNANDES, Bernardo M. *MST: formação e territorialização*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

THIOLLENT, Michel. Perspectivas da Pesquisa-Ação em Etnomusicologia: anotações e primeiras indagações. In: ARAÚJO, S et. al. (Org.) *Música em debate: perspectivas interdisciplinares.* Rio de Janeiro, Mauad X, FAPERJ, 2008.

SEEGER, Anthony. Ethnography of Music. In MYERS, Helen. *Ethnomusicology, an Introduction.* New York/ London: W.W. Norton & Company, 1992. p. 88-109.

TURINO, Thomas. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

Edison Carneiro na Tenda de Maria Conga em 1962

Edilberto José de Macedo Fonseca
dil.fonseca@gmail.com

Dedicado a Vicente Salles (*in memoriam*)

Resumo[1]**:** O baiano Edison Carneiro (1912-1972) foi sem dúvida um dos mais ativos e dedicados pesquisadores das tradições religiosas afro-brasileiras durante o século XX. Esteve ligado a intelectuais, pensadores e ativistas do campo de estudos do folclore, desenvolvendo pesquisas sobre tradições populares por todo o país. A pesquisa na Tenda de Maria Conga debatida aqui compõe o conjunto de gravações etnográficas de campo conduzidas por ele e sua equipe em algumas das principais tendas e terreiros de umbanda e candomblé da região metropolitana do Rio de Janeiro e baixada fluminense para a então Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro-CDFB entre 1962 e 1963. O que se pretende aqui é apenas rediscutir questões levantadas pela etnografia realizada, as características da coleta e a maneira como Edison Carneiro e sua equipe interpretaram alguns dos elementos registrados à luz do aparato conceitual revelados por sua própria trajetória como pesquisador. Sua pesquisa e seus registros fonográficos levantam aspectos que se relacionam a saberes e fazeres musicais, evidenciando elementos étnicos e socioculturais que se mostravam incorporados àquela prática religiosa naquele momento. Será dada especial atenção à maneira como o conceito de *nação* tem orientado os estudos etnográficos sobre as manifestações religiosas de matriz africana no Brasil.

Palavras-chaves: umbanda; candomblé; fonografia; música afro-brasileira.

Abstract: Edison Carneiro (1912-1972), born in Bahia, was undoubtedly one of the most active and dedicated researchers of African-Brazilian religious traditions during the twentieth century. Linked to intellectuals, thinkers and activists from the field of folklore studies, Carneiro conducted research on folk traditions throughout Brazil. The research on Tenda Maria Conga discussed here comprises the set of ethnographic field recordings he and his team conducted in a number of sacred locations (*tendas* and *terreiros*) of the metropolitan region of Rio de Janeiro and Baixada Fluminense for the *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro*-CDFB (Campaign for the Defense of Brazilian Folklore) between 1962 and 1963. The intention here is only to revisit issues raised by the original ethnography, aspects of the data collection, and the manner by which Edison Carneiro and his team interpreted the data in accordance with the conceptual apparatus Carneiro developed during his own trajectory as a researcher. His research and phonograph recordings raise issues related to musical knowledge and practice, demonstrating ethnic and sociocultural elements incorporated to the religious practice at that time. Special attention will be given to the way in which the concept of *nation* has guided ethnographic studies on religious manifestations of African origin in Brazil.

Keywords: Umbanda; Candomblé; Phonography; Afro-Brazilian music

[1] Arigo completo em http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/90

Trompetes *Ticuna* da Festa da Moça Nova

Edson Tosta Matarezio Filho
sociais@hotmail.com
Universidade de São Paulo (USP)

Resumo: Esta comunicaçã apresenta uma reflexão sobre os trompetes rituais dos índios *Ticuna*. Primeiramente, mostro como estes instrumentos são construídos e como são utilizados durante os rituais de iniciação feminina, as "Festas da Moça Nova". Passo então a uma consideração sobre a inserção destes trompetes no complexo das "flautas sagradas" sul-ameríndio, as mudanças com relação ao tabu destes instrumentos, a antiga associação destes últimos com o uso do rapé *cawü* e o pensamento *Ticuna* sobre o "sopro". Por fim, faço uma breve consideração sobre o mito fundador da origem da interdição sobre os trompetes e da origem da reclusão das moças que menstruaram pela primeira vez.

Palavras chave: *Ticuna*, ritual, trompetes, mitologia, "flautas sagradas"

Abstract: This paper presents a reflection on the rituals trumpets of *Ticuna* indians. First, I comment on how these are constructed and how is its use during female initiation rituals, the "Celebration of New Girl" [Festa da Moça Nova]. Then, I consider the inclusion of trumpets in the complex of "sacred flutes" of south-amerindians, changes with respect to these instruments taboo, the ancient association of the latter with the use of snuff *cawü Ticuna* and thought about the "breath". Finally, do a brief account about the founding myth of the origin of the prohibition on the trumpets and the origin of seclusion of girls who menstruated for the first time.

Keywords: *Ticuna*, ritual, trumpets, "sacred flutes", mythology

Os *Ticuna* são um grupo indígena de língua isolada distribuídos entre Brasil, Colômbia e Peru. Estão localizados principalmente ao longo da bacia do Rio Solimões (AM) e constituem o mais numeroso grupo indígena do Brasil, contando com quase 47 mil indivíduos. Esta comunicação se baseia em minha pesquisa de doutorado em andamento no Departamento de Antropologia da USP. Até o momento realizei pouco mais de três meses de trabalho de campo entre estes indígenas, especialmente os localizados no município de São Paulo de Olivença. Novas incursões ao campo ajudarão a compor um quadro mais nítido dos trompetes rituais *Ticuna*.

O gosto por construir e aprender a tocar instrumentos musicais entre os *Ticuna* é referido por Nimunedaju (1952, p. 138). Este etnógrafo menciona a introdução do violino em aldeias *Ticuna*. No início da década de 30, não bastasse aprenderem a tocar o instrumento, um jovem índio chamado Aureliano, passou a fabricá-los. E tão bem que em pouco tempo, muitos civilizados acorriam a ele para fazerem encomendas. Resultado, não demorou muito para que as autoridades de São Paulo de Olivença mandassem prendê-lo por sonegação de impostos dos violões e violinos que ele fazia.

Segundo Lévi-Strauss, a organologia *Ticuna* é uma das mais ricas da América tropical (2004[1967]: 347). De fato, estes indígenas apresentam, além dos enormes trompetes de que tratarei mais detidamente, bastão de ritmo (*aru*), membranofone (*tutu*), idiofones (*ngobu* e *tori*), flauta pan (*tchecü*), flauta de embolo (*nge'cütu*) e um trompete menor, de bambu (*coĩri*). Todos estes instrumentos são executados durante a Festa da Moça Nova (*Worecüt-*

chiga)[1] o ritual de iniciação feminina destes índios. Entre os *Ticuna*, a moça que menstruou pela primeira vez fica reclusa até que seja aprontada sua festa. A menina ficará "guardada" (*aure*) em um quarto (*turi* – "curral da moça nova") feito de talos de buriti (*Mauritia flexuosa*), anexo à casa de festas. Atrás deste local de reclusão, no "curral" dos trompetes (*to'cüpüün*), ficarão os instrumentos sagrados: os trompetes, *to'cü* e *iburi*; e as flautas de embolo *nge'cütü.* No âmbito desta comunicação, entretanto, tratarei mais especificamente destes dois trompetes, que são designados também sob o nome tupi de *aricanos*[2], o *iburi* e o *to'cü*.

Durante muito tempo estes trompetes foram considerados tabu para mulheres e não iniciados, o que nos coloca o problema da especificidade de sua inserção no conhecido complexo das "flautas sagradas", um fato etnográfico bastante recorrente na literatura, especialmente da América do Sul e Nova Guiné. Deve-se destacar, no entanto, que as chamadas "flautas sagradas" podem não ser exatamente flautas. No caso *Ticuna*, tratam-se, a rigor, de trompetes, ou seja, um tipo de aerofone em que uma "corrente de ar entra em vibração através dos lábios do tocador" (Hornbostel & Sachs, 1961). Mas também canta-se dentro deles, isto é, os trompetes são usados para amplificar a voz do tocador, são "megafones" (Nimuendaju, 1952, p. 42)[3]. Durante meu trabalho de campo, até o momento, pude participar de duas Festas de Moça Nova e acompanhar a fabricação de diversos instrumentos *Ticuna*. Inicio minha abordagem aos trompetes, então, descrevendo seu processo de construção.

Construindo o *Iburi*

Trompetes como o *iburi*, feitos de casca de árvore enrolada, são encontrados em diversos povos da América do Sul. Dentre eles, por exemplo, podemos mencionar os Wakuénai, Curripaco, Baniwa, do Alto Rio Negro (Hill & Chaumeil, 2011, p. 12); os Apurinã, do Rio Purus; e os Yagua, vizinhos dos *Ticuna* e também de língua isolada (Chaumeil, 2011, p. 49). A seguir apresento as imagens mostrando o passo a passo da fabricação do *iburi*, o trompete feito da casca da árvore *duru* (*Croton palanostigma;* Glenboski, 1977, p. 122).

[1] *Worecü* = "moça nova", a menina que menstruou pela primeira vez. *Tchiga* é um termo da língua *Ticuna* usado para se referir a diversas ideias relacionadas à "palavra". Segundo a linguista Montes Rodríguez (2005, p. 58), em um sentido amplo, *tchiga* corresponde à "palabra" de una "entidad mítica o humana, el significado de las cosas, la historia de algo ou alguien, las historias míticas". Esta mesma autora dá os seguintes exemplos, *Yoitchiga* seria "la historia, el cuento, el mito y la palabra del héroe mítico Yoi". *Cutchiga* pode ser traduzido como "tua história", trata-se de um termo que aparece com frequência nos "cantos rituales de iniciación femenina posiblemente para referirse a todo el proceso vivido por la joven iniciada".

[2] Nimuendaju (1952, p. 42), que realizou extensa pesquisa de campo entre os *Ticuna* – em 1929, 1941 e 1942 – afirma que *uaricana* é um termo emprestado da "língua geral".

[3] Menezes Bastos (2006, p. 558) destaca, esta variabilidade das chamadas "flautas sagradas" na América do Sul indígena. "Não tratamos somente de flautas, pois as "flautas sagradas", dependendo de cada caso etnográfico, podem compreender aerofones de vários tipos ou mesmo, como no caso xinguano (kamayurá) aqui abordado, além de várias espécies de aerofones ("flautas", "trompetes", "clarinetes", "zunidores"), várias categorias de idiofones (chocalhos globulares, em fieira etc.)" (2006, p. 558).




Figuras 1 e 2 – Primeiro, a casca da arvore é cuidadosamente retirada, dividida ao meio num corte que acompanha a altura do tronco e enrolada para o transporte




Figuras 3 e 4 – Num segundo momento, uma metade da casca é enrolada, iniciando com a medida de um dedo para a largura do bocal do trompete. Ao terminar de enrolar a primeira parte da casca, emenda-se a outra metade para estender o tamanho do instrumento.




Figuras 5 e 6 – Para dar sustentabilidade ao trompete, a casca enrolada é amarrada a uma vara. Durante os rituais os trompetes são apoiados em forquilhas fixadas no chão. Como estávamos na escola da comunidade, improvisamos com as carteiras para experimentarmos o som.

O *iburi* que construímos ficou maior que o de costume, com um registro mais grave. Por isso transcrevi suas notas em clave de fá. Estes instrumentos, em geral, são feitos um pouco menor, ficando seu som mais agudo, com uma extensão que se registra em clave de sol, como no exemplo da extensão do *iburi* tocado no CD *MAGÜTA ARÜ WIYAEGÜ*.

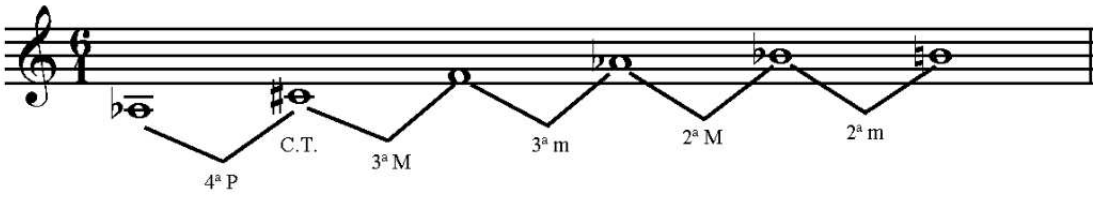


Figura 7 – Extensão de notas do *iburi* tocado no CD *Magüta arü wiyaegü* - Cantos *Tikuna*, faixa

11. C.T indica o centro tonal (dó sustenido) das melodias tocadas no instrumento.

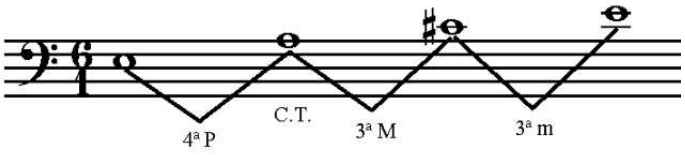


Figura 8 – Extensão de notas do *iburi* construído durante meu trabalho de campo. C.T. indica o centro tonal (nota ré) das melodias deste instrumento.

Durante as Festas de Moça Nova, são necessários ao menos três tocadores, pois os trompetes são tocados geralmente em trios, um *to'cü* e dois *iburi*. Enquanto estão preparando a Festa da Moça Nova, o *iburi* é tocado todos os dias, às 17hs da tarde, até chegar o dia da festa. Os *Ticuna* contam que é "para o pessoal ficar animado", é também "para saberem que estão fazendo festa".

Antigamente, outra função deste instrumento era a de anunciar o convite da festa. Para se convidar uma determinada comunidade não se pode mandar recado. O "dono da festa" (*yuunatü* (m/f), *yuu* = festa, *natü* = dono/pai) deve ir pessoalmente fazer o convite, mais ou menos uma semana antes dos festejos. O dono da festa não pode ver o *tururi*[4], as cascas de árvore usadas na confecção das máscaras e adornos da festa. Ele não pode nem sequer falar ou ouvir esta palavra antes da festa. Caso ele olhe para o *tururi* estará correndo risco de vida. Por isso que o trompete *iburi* era levado no barco do dono da festa até as outras comunidades. Quando chegavam próximo à comunidade da pessoa a ser convidada, começavam a tocar o trompete, justamente para que os convidados escondessem o *tururi*. Atualmente o dono da festa, pai da menina iniciada, continua interditado de ver o material das máscaras, contudo, o trompete não é mais tocado na canoa.

O *to'cü*, de que tratarei em seguida, quando é comparado ao *iburi* é chamado de *to'cü* "verdadeiro", o outro seria apenas um acompanhante do primeiro, companheiro do *to'cü* (*to'cümãcügü*). Outros acompanhantes do trompete "verdadeiro" ficam dentro do "curral" com ele. Antigamente, estátuas antropomorfas em tamanho natural feitas em muirapiranga (*pu'cürẽ – Brosimum paraense*) acompanhavam o *to'cü*. Nimuendaju comenta que nelas "entravam as sombras de demônios, que cantavam através do *to'cü*, sem que ninguém tivesse que se aproximar do instrumento, não havia homens para tocar" (1952, p. 77). Segundo os mais velhos me informaram, o pajé soprava com tabaco e colocava espírito (*ã'ẽ*) nela. A escultura era guardada dentro d'água, junto com o *to'cü*, para protegê-lo e apenas os membros do clã do japó é que podem esculpi-la. Todo o conjunto de instrumentos, as estátuas e o caniço gravitam em torno da importância do "*to'cü* verdadeiro", são seus acompanhantes.

Junto com a estátua de muirapiranga, no tempo dos antigos, faziam um caniço que também ficava dentro do recinto dos trompetes. É o mesmo caniço (*powopaeru*) que foi usado por Yoi, principal herói cultural *Ticuna*, para pescar o povo *magüta*, de quem descendem os atuais *Ticuna*. Este caniço – que aparece no mito da primeira moça nova, *To'oena* – também é usado como uma arma. As pessoas que estão subindo do rio para a festa com os ins-

[4] *Tururi* são os diversos tipos de cascas de árvore usados na confecção das máscaras das festas.

trumentos usam o caniço para bater nas pessoas que estão na frente e querem olhar os trompetes. Os "guardas" da festa são os tocadores das flautas de embolo (*nge'cütü*), eles subiam na frente do *to'cü*, protegendo este último instrumento da visão dos curiosos[5]. "Eles ficam rondando a casa com o *cawü* [rapé] para soprar no nariz de quem quiser fugir ou ver os instrumentos". Examinaremos adiante a importância do rapé *cawü*.

Construção do *To'cü*

O *to'cü* é o mais importante instrumento musical dos *Ticuna*. Nimuendaju, etnógrafo de vasta experiência entre diversos povos ameríndios, chega a afirmar que um instrumento como este "nunca foi encontrado, exceto entre os *Ticuna*" (1952, p. 77). Este trompete é feito do tronco da paxiuba (*Socratea exorrhiza* ou *I.exorrhisa*)[6], uma palmeira de raízes aéreas bem características. Antigamente a madeira desta palmeira era usada para fazer o assoalho e a parede das casas, além da fabricação da zarabatana[7]. Para se fazer um *to'cü*, a paxiuba tem que estar bem madura (*yacü*), assim ela terá a casca mais firme. É importante que a raiz central esteja bem alinhada com o tronco, para que o instrumento não fique torto e tenha um bom bocal, pois é na base desta raiz que será soprado o instrumento.

O processo para a retirada do miolo (*cuanün*) do tronco da paxiuba é o mais demorado. Em geral, o tronco é deixado durante meses dentro d'água para que o miolo apodreça e saia com mais facilidade (fig. 12). Contudo, se precisam do instrumento para uma festa que vai acontecer em breve, é possível fazer o *to'cü* em menos tempo. Atualmente, com as ferramentas certas e cerca de duas ou três pessoas ajudando, dá para se fabricar um trompete destes em uma semana. As pessoas vão se revezando na retirada do miolo, usando grandes formões de metal[8].

Depois que a paxiuba ficou dentro d'água tempo suficiente para amolecer o miolo e retirá-lo, o grande caule é lixado por dentro com cipó ambé (*Philodendron sp.*), que é cheio de espinhos. Após este procedimento, o tronco não pode ser deixado fora d'água, senão apodrece, e deixá-lo no igarapé garante que ninguém irá olhá-lo. Muitas vezes alguns *Ticuna* exageram, dizendo que um *to'cü* que fica guardado na água dura para sempre. Perguntei a Francisco (*Üpetücürüngütchiãcü*), quem construiu o trompete comigo, quantos anos dura um instrumento deste, ele disse que uns 8, 10 anos. Depois que ele é retirado da água, por estar encharcado, fica mais pesado, o que deve influir também no som do trompete.

[5] Nimuendaju comenta esta função dos tocadores de flauta embolo. "Na frente dos instrumentos cerimoniais marcham dois ou três tocadores de flauta de embolo (*nge'cütü*) (ver p. 43), e alguns batedores (*kwaidũ'ün*) armados com porretes, com os quais eles correm em volta da casa de festa batendo sobre a cobertura de palha, para amedrontar as mulheres e crianças" (Nimuendaju, 1952, p. 77).

[6] *Etamenaa; eta* = paxiuba, *menaa* = tronco.

[7] A zarabata pode ser feita também de muirapiranga (*Brosimum paraense*). O esteio da casa também é feito com esta última madeira.

[8] Acompanhei o processo de fabricação de um *to'cü* até este ponto. Por motivos de saúde tive que abandonar o campo. Pretendo continuar as construções de instrumentos em futuras incursões ao campo.



Figura 9 Raízes aéreas da paxiuba, palmeira utilizada na fabricação da trompa *to'cü*.



Figura 10 – Francisco desbastando as raízes da paxiuba em torno da raiz central.



Figuras 11 - Tronco da paxiuba já desbastado sendo levado para o igarapé.



Figura 12 – Ele ficará dentro d'água até seu miolo (cuanün) amolecer para ser retirada.





Figuras 13 e 14 - Retirando o miolo (*cuanün*) do *to'cü*.

Francisco comenta que seu avô fez um *to'cü* certa vez que ficou muito bonito e guardou-o na água. "Mas o instrumento se encantou, foi embora", diz ele. "Diz minha mãe que quando ela vai ao lugar onde ele estava guardado ela escuta. Quando procurava não encontrava nada. Ele já tinha dono, *uünne* [imortais/encantados] tinha levado ele. Eles são muito inteligentes, mais do que a gente. Eles que tocavam o *to'cü*. Mas a gente não via, só ouvia a voz do *to'cü*". Segundo me disseram, quando jogam o trompete fora ou deixam por aí, vamos procurá-lo e ele não está mais no lugar onde deixamos. Se isto acontece é porque os encantados/imortais (*ü'üne*) levaram. Isto costuma acontecer quando as pessoas já não querem mais o *to'cü*, desistem dele. Então os encantados/imortais pegam para eles e levam para fazer festa também. Em consequência, o *to'cü* se encanta e vira gente (*du'ün*). A *Ticuna* Hilda (*Mutchique'ena*) comentou comigo que onde o pai dela deixava o *to'cü* dele o instrumento tocava sozinho. As pessoas o ouviam tocando sozinho, lá no quintal de sua irmã.

Podemos notar, portanto, que esta invisibilidade dos encantados/imortais, ao mesmo tempo exacerba, digamos assim, a sonoridade destes seres.

Por isso, o contexto ideal para o uso destes instrumentos é a Festa da Moça Nova. Neste momento, os instrumentos que ficam dentro do "curral" são considerados xerimbabos (*ünna*) da moça. Os trompetes servem também para o aconselhamento dela, assim como os cantores que estão no centro da casa. Os instrumentos são colocados com "a campana voltada para a parede atrás da qual a menina permanece em reclusão" (Nimuendaju, 1952, p. 77). O "copeiro" (*baecü* ou *ünãüncü*) – encarregado de cuidar para que se cumpra o processo ritual e de servir bebida fermentada (*pajauaru*) para os convidados –, fala para o soprador de *to'cü* (*to'cü fe'e* ou *fe'güru'ün*) o nome do clã da moça. Então o *to'cü* canta falando sobre o clã dela, pedindo caldo e moqueado. Eles frequentemente pedem cantando bebida à reclusa. Quando ele pede o caldo para a moça nova, ela suspende as palhas do curral dos instrumentos e entrega a vasilha com a bebida para os tocadores. Nimuendaju (1952) e Goulard (2009) comentam que a bebida é vertida na "boca" dos trompetes também. Francisco diz que se o caldo (*natüün*) estiver forte – com alto teor alcoólico – o tocador fica por lá mesmo, nunca sai, e lá mesmo "capota". Os tocadores dos *aricanos* costumam ficar dentro do curral durante a noite da Festa da Moça Nova. Passam a noite tocando, comendo e bebendo dentro do "curral".

O pajé (*yuücü*) batiza os instrumentos quando está colocando o espírito (*ã'ẽ*) neles, no começo da festa. Durante a sessão de batismo, ele pergunta às pessoas que nome querem colocar no trompete. Ambos os trompetes (*iburi* e *to'cü*) devem ser batizados, receber um nome e um espírito (*ã'ẽ*). De acordo com o nome que o trompete recebe, ele deverá executar um determinado repertório, será cantada a história dele dentro do instrumento.

Sopro – entre trompetes e zarabatanas

A "voz" do *iburi* é referida como *iburiga* e do *to'cü* é *to'cüga*. Esta partícula, *ga*, é usada para referir-se à língua ou a voz de uma pessoa. Com relação a esta voz que sai dos trompetes, as opiniões se dividem. Francisco disse que a voz que sai do *to'cü* não é a voz de um demônio (*ngo'o*), "é a voz da pessoa mesmo que está cantando". Alguns relatos que obtive em campo sobre a voz dos trompetes vão de encontro aos registros etnográficos de Nimuendaju (1952) e Jean-Pierre Goulard (2009). Apenas Severino, meu informante de mais idade, me confirmou que "é *ngo'o* [demônio] que fala no *to'cü*, curupira também". Isso provavelmente mostra uma mudança de atitude com relação aos instrumentos que, veremos, foi notada por Nimuendaju. Ao mesmo tempo, esta voz demoníaca dos trompetes remete às potências perigosas relacionadas ao sopro e ao vento entre os *Ticuna*.

O trompete *to'cü* e a zarabatana (*ĩẽ*) possuem relações muito próximas no pensamento *Ticuna*. Como vimos, ambos podem ser feitos do mesmo material, a paxiuba. Os dois também funcionam da mesma maneira, são soprados. O verbo *Ticuna* utilizado para se referir a "soprar" é *fe*, mas esta palavra possui outros significados. Ela pode significar também "caçar" e até mesmo "matar"[9]. Os termos usados para designar "assobiar", $fe^{2}ne^{4}é^{3}$, e "caçar", $fe^{4}ne^{3}é^{3}$, diferem apenas nos tons de cada silaba e possuem a mesma raiz, *fe*. Esta associação terminológica entre caça e sopro – mortal ou musical – não causa espanto, já que

[9] No mito "*Ngatü rü Auma*" (Firmino & Gruber, 2010), traduzido por mim e pela *Ticuna* Hilda do Carmo (Mutchique'ena), temos um exemplo do uso de *fe'* com o sentido de "matar": "O caçador falou para sua esposa, "fique aqui mesmo que eu vou matar (*fe'*) os pássaros Auma que estão fazendo zoada aqui".

a zarabatana foi por muito tempo a arma de caça por excelência dos *Ticuna*.

A explicação para o *to'cü* ter cerca de 3, 4 metros de comprimento e não ser maior, explica Francisco, é que, se ele fosse maior, não combinaria com o "vento" (*buanecü*) da gente. Para se falar do fôlego e do sopro de uma pessoa usa, além da palavra sopro (*fe*), a palavra utilizada para se referir ao vento propriamente. Esta suposta confusão na tradução das palavras "sopro" e "vento" que notei conversando com alguns *Ticuna*, não é fortuita. Severino, por exemplo, dizia que já não conseguia soprar com força o *iburi* que havíamos construído, porque seu "vento" estava fraco. Francisco também se referiu ao seu fôlego e sopro como "vento". Ter um "vento" forte é um atributo desejado pelos *Ticuna*. A força do vento é personificada nas Festas de Moça Nova pelo mascarado Õma, mais especificamente por seu enorme pênis. Daí o fato de perguntarem nas canções a este mascarado qual o segredo dele ser forte como o vento: "como é que você faz para ser igual ao vento (*buanecü*)?". Ou seja, deseja-se ser forte como o vento e ter um sopro, "vento", igualmente forte, ao mesmo tempo em que o mascarado também é temido, assim como o forte vendaval destruidor.

Rapé e Tabu dos trompetes

Com relação aos *Ticuna* do Perú, a etnografia de Goulard (2009, p. 168) não deixa dúvida que os "trompetes sagrados" são gente (*du'ün*), ou seja, são considerados pessoas. Apesar de alguns mais velhos me confirmarem isso, muitos das novas gerações consideram isso algo do tempo passado. Contudo, ao mesmo tempo, atribuem agência ao instrumento, principalmente a capacidade de vingar-se. Ondino me disse o seguinte, que "o *to'cü* só era gente antigamente. Hoje, ele tem espírito (*ã'ẽ*), faz vingança, mas é invisível. Este *to'cü* é proibido, ele pode vingar (*tünanaütanü*), porque aquele *to'cü* era gente (*du'ün*)". De acordo com Francisco, que construiu os instrumentos comigo, "não é porque o *to'cü* tem espírito (*ã'ẽ*) que ele é gente, é preciso ter *cawü* [rapé] para que o *to'cü* seja gente".

"Antigamente, curumim não chegava perto [do "curral" dos instrumentos]. A gente torrava o tabaco, bem torrado, e misturava com o pó branco raspado da casca do açaí [*Euterpe edulis*] e do javari [*Astrocaryum jauary*] também". Esta mistura chama-se *cawü*[10]. Severino (*Tõetücü*) conta que é um pó bem fino, como café. Ele era soprado com o osso da perna do gavião-real no nariz das crianças que se aproximavam do "curral" para ver os instrumentos. As descrições que obtive sobre os efeitos do rapé indicam que a pessoa que recebe uma dose desta mistura nas narinas começa a defecar, urinar e vomitar incontroladamente. "De repente a gente fica embriagado (...). Se pegarem a criança e soprarem o *cawü* nela, então ela pode ver o *to'cü*. Depois dela se urinar, defecar, vomitar, só então ela pode ver o *to'cü*", diz Ondino (*Doctürécurügõecü*). Depois deste tratamento, a pessoa fica liberada para entrar no curral dos instrumentos, não sofrerá mais nenhum mal.

Hoje em dia não se usa mais o *cawü*. Dizem que é por isso que as crianças olham os instrumentos. Severino, aparentando pouco mais de 60 anos, diz que quando era criança, lá pelos seus 10 anos, nenhuma criança chegava perto do curral do *to'cü*. Os "policiais" dos instrumentos, que tocam as flautas embolo (*nge'cütü*), ficavam vigiando em volta do "curral". Mas as crianças ouviam e achavam o som bonito, queriam ver de onde vinha a música. Quando chegavam perto, os "policiais" as agarravam, seguravam pernas, braços, cabeça, sopravam o *cawü* nas narinas delas e depois soltavam. Depois de descrever esta aplica-

[10] Nimuendaju (1952, p. 79) inclui ainda dentre os ingredientes da mistura as cinzas de casca de *cupuhy* (*Theobroma subincanum*), de pau mulato (*Capirona* sp), de banana verde e de fruto de envira matamatá.

ção do rapé nas crianças, muito semelhante com as descrições que ouvi, Nimuendaju conclui que "talvez nos velhos tempos esta iniciação dos meninos nos mistérios dos instrumentos cerimoniais fosse mais solene do que agora, quando já estão em vias de desaparecer por causa da profanação crescente destes mistérios" (1952, p. 79).

Atualmente somente os mais velhos podem tocar os instrumentos, homens e mulheres. O *iburi* e *to'cü*, enquanto não foram rezados pelo pajé, são considerados como não sendo de verdade. Depois que o pajé coloca espírito (*ã'ẽ*) neles, então, crianças não podem mais chegar perto, não podem vê-los. Se uma criança ver um *aricano*, explica Francisco, ela "pega doença, fica amarela e morre". Este mesmo informante, que construiu os instrumentos comigo diz ainda que "mulher também pode tocar os instrumentos, só tem que saber. É mais as crianças que não podem ver. Por isso que pajé coloca *ã'ẽ* (alma/espírito) nos instrumentos, para as crianças não chegarem perto. As mulheres podem ver e mesmo tocar os instrumentos, não o fazem muitas vezes por vergonha". Tudo indica, portanto, ao menos para os *Ticuna* do Brasil, que as mulheres podem tocar os trompetes. Contudo, ao mesmo tempo, não são estimuladas. Apenas algumas se aventuram a tocá-los, especialmente as cantoras, que são menos envergonhadas. O caso que conheci é da mãe de Francisco, uma velhinha, reputada como cantora e conhecedora da arte de tocar os grandes trompetes.

Uma possível explicação para as mulheres não serem mais proibidas de verem os trompetes sagrados, seria o fato de os meninos, apesar de não passarem pela reclusão, serem iniciados durante as Festas de Moça Nova. Em todos os rituais que presenciei havia garotos que tiveram o cabelo cortado e foram pintados. Esta iniciação masculina, durante os rituais eminentemente femininos dos *Ticuna*, não é mencionada por Nimuendaju[11]. Quanto aos *Ticuna* do Perú, sua iniciação é descrita por Goulard (2010, p. 122-23) como consistindo na perfuração ritual da orelha e na apresentação para os trompetes sagrados. O fato de, atualmente, os meninos serem iniciados durante as Festas de Moça Nova pode ter atraído algumas mulheres para os trompetes. Aparentemente, trata-se de uma compensação pela apropriação masculina de um ato crucial no ritual feminino, o corte de cabelo[12].

To'oena, a primeira moça nova

Ao contrário da maior parte dos mitos sobre "flautas sagradas" na América do Sul – como os dos povos do Noroeste amazônico, como os Desana (Lana, 2009), p. ex., ou dos povos xinguanos, como os Kamayurá – o mito *Ticuna* de *To'oena*[13] não mostra uma inversão dos gêneros responsáveis pelos instrumentos. Sintetizando brutalmente estas narrativas, de maneira geral, estes mitos apresentam um estado inicial em que as "flautas sagradas" eram um "domínio exclusivo das mulheres", não satisfeitos com isso, "os homens fizeram uma revolução, tomando as flautas das mulheres e constituindo o mundo como hoje ele é" (Menezes Bastos, 2006, p. 569). Contudo, a inversão presente no mito de *To'oena* – que conta a origem da interdição sobre os trompetes e a origem da reclusão das moças que acabam de

[11] Nimuendaju (1952, p. 73) menciona que alguns índios recordavam vagamente que há muitas gerações os meninos eram colocados em reclusão quando suas vozes começavam a mudar. Isso mostra que a reclusão nem sempre foi exclusivamente feminina.

[12] Na verdade, a moça nova passa por duas festas de iniciação. Na primeira seu cabelo é arrancado, o que não fazem com os meninos. Na segunda apenas cortam sua franja. Em ambas as festas é feito um ritual para as crianças, meninos e meninas, que tem seus cabelos cortados.

[13] Esta narrativa foi traduzida por mim e pela *Ticuna* Hilda do Carmo (*Mutchique'ena*) de Firmino & Gruber, 2010.

menstruar – é outra.

O momento em que *Yoi*, tio (MB) de *To'oena*, e sua turma sobem da margem do rio com os instrumentos – afinal, o trompete fica guardado dentro do rio – era de dia, muito cedo. Podemos dizer que pouco depois do nascer do sol[14]. Nesta passagem há uma importante inversão de uma regra do ritual de passagem feminino dos *Ticuna*. No ritual, o *to'cü* só sobre do igarapé para a casa de festas depois do pôr do sol, quando já está escuro, e permanece na festa até pouco antes do amanhecer, cerca de 5 horas da manhã. Ao que parece, o ritual repara uma falta cometida no mito. Estes instrumentos não podem circular em plena luz do dia, isto aumenta as chances de quebrarem a proibição de vê-los, principalmente as crianças.

Depois da morte de *To'oena*, levaram seu corpo para ser esquartejado e limpo como uma caça. A última ressalva da primeira moça nova é para que sua mãe não se engane, a carne que está no cesto não é carne de caça, e sim sua carne. Trata-se de uma passagem dramática do mito, pois a mãe de *To'oena* tem que ouvir a alma de sua filha cantando através do trompete e não pode chorar de modo algum. Para se certificar de que ela não choraria, Yoi passou a fuligem embaixo dos olhos de sua irmã. Deste modo, caso ela chorasse, suas lágrimas marcariam sua face de negro. O pó não escorreu no rosto da mãe de *To'oena*. Isso fez com que ela escapasse de ser morta pelo irmão. Yoi, vendo que sua irmã não tinha chorado, disse a ela: "se vocês fizerem festa, o *to'cü* não vai subir mais de dia". A partir de então o *to'cü* só sobe da beira do igarapé onde está guardado para a festa depois que escurece. E antes dos primeiros raios de sol ele deve ser levado de volta para dentro d'água.

REFERÊNCIAS

CHAUMEIL, Jean-Pierre. "Speaking Tubes: The Sonorous Language of the Yagua Flutes", in: *Burst of breath : indigenous ritual wind instruments in lowland South America*, edited by Jonathan David Hill and Jean-Pierre Chaumeil. Lincoln: University of Nebraska Press. 2011.

FIRMINO, Lucinda S. & GRUBER, Jussara G. *Ore i nucümaügüü: Histórias Antigas*, volume 1, Benjamin Constant, Amazonas: Organização Geral dos Professores *Ticuna*s Bilíngues – OGPTB, (Coleção Eware). 2010.

GLENBOSKI, Linda Leigh. *Ethnobotany of the Tukuna Indians, Amazonas, Colombia.* Ph.D. diss.. University of Alabama. 1977.

GOULARD, JEAN-PIERRE. *Entre Mortales e Inmortales – El Ser según los Ticuna de la Amazonía*. CAAAP, CNRS-MAEE-IFEA, Lima. 2009.

_____ «Le sens du poil chez les Tikuna (Amazonie)», in: *Cahier d'anthropologie sociale*. No 6 : Polis et Sang, L'Herne. 2010.

HILL, Jonathan David & CHAUMEIL, Jean-Pierre. "Overture", in: *Burst of breath : indigenous ritual wind instruments in lowland South America*, edited by Jonathan David Hill and Jean-Pierre Chaumeil. Lincoln: University of Nebraska Press. 2011.

HORNBOSTEL, Erich Von & SACHS, Curt. "Classification of musical instrument". Tradução de Waschmann e Baines. *The Galpin Society Journal*. Vol. 14, p. 3-29. 1961[1914].

[14] "Neste momento era de dia, muito cedo. Encima do ingazeiro ela se espantou (*baia'tchiün*)".

LANA, Feliciano Pimentel. *A Origem da Noite & Como As Mulheres Roubaram as Flautas Sagradas*. 2. ed. Manaus, AM: EDUA, Editora da Universidade Federal do Amazonas. 2009.

LÉVI-STRAUSS, C. "Instrumentos das trevas", in: *Do mel às cinzas*. São Paulo: Cosac & Naif. 2004[1967].

MENEZES BASTOS, Rafael José de. "Leonardo, a flauta: uns sentimentos selvagens", *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2006, V. 49 Nº 2. 2006.

MONTES RODRÍGUEZ, María Emilia. *Morfosintaxis de la lengua tikuna*. Colección Lenguas Aborígenes de Colombia, Descripciones 15. Ed. Universidad De Los Andes Centro De Estudios Socioculturales – CESO – CCELA. 2005.

NIMUENDAJU, Curt. *The Tukuna*. American Archeology. Berkeley & Los Angeles: University of California Press. 1952.

Referências Fonográficas

PEREIRA, E. M. M.; PACHECO, G.; OLIVEIRA, J. P. *MAGÜTA ARÜ WIYAEGÜ. Cantos Tikuna.* LACED, Museu Nacional – UFRJ. 2009.

A invisibilidade da música de carnaval em Curitiba (PR)

Edwin Pitre-Vásquez
Luzia Aparecida Ferreira
edwin.pitre@gmail.com;
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Resumo: Pensar a invisibilidade musical nos remete a questões mais profundas de ordem sociais. Esta comunicação aponta e traz para o debate da Associação Brasileira de Etnomusicologia as dificuldades observadas na elaboração da música de carnaval em Curitiba, Paraná, Brasil que acabam provocando sua invisibilidade como demonstram as análises efetuadas pelos pesquisadores do Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia, Departamento de Artes, Curso de Música da Universidade Federal do Paraná. Há ainda o entendimento de que os resultados de debates sobre esta temática, neste fórum da ABET, produzem subsídios para a construção de uma política pública nacional de música, por meio da qual serão criados mecanismos para manutenção de músicas, enquanto patrimônio musical. Músicas estas, que hoje são invisibilizadas, além de contribuir no aumento das pesquisas sobre a produção musical cujas origens apontem para a cultura de raiz africana, portanto de nossos ancestrais, dentro da etnomusicologia.
Palavras chave: Música de Carnaval; Curitiba; Invisibilidade; Etnomusicologia., Política Pública de Música.

Abstract: Considering musical invisibility leads us to deeper issues of social order. This presentation signals and raises for debate within the Brazilian Association of Ethnomusicology the difficulties observed in the preparation of carnival music in Curitiba, Paraná, Brazil, which end up invisibilizing the music, as is salient in the analyses conducted by researchers of the Ethnomusicology Research Group, Department of Arts, School of Music of the Federal University of Paraná. There is also an understanding that the results of the discussion about this topic, at this ABET forum, produce subsidiaries for the construction of a national public policy regarding music, through which mechanisms will be created to maintain music as musical heritage. These songs, which are now invisiblized, not only contribute to an increase in research on music production whose origins point to a culture with African roots, therefore of our ancestors, within ethnomusicology.
Keywords: Music Carnival, Curitiba, Invisibility, Ethnomusicology, Public Policy on Music.

O marketing da cidade de Curitiba criou a ilusão desta ser uma capital européia dentro Brasil, ou seja, um local onde hegemonicamente a população é branca de olhos claros. Porém este fato não se comprova quando ocorre o convívio social. Nos primórdios de sua fundação Curitiba contou com a mão de obra escrava, quer seja vinda diretamente do tráfico negreiro, quer seja dos negros quilombolas que fugiam do exército brasileiro durante a guerra do Paraguai, promovida pela tríplice aliança.

A presente comunicação possui suas bases referenciais principalmente em Tiago de Oliveira Pinto (2001), Octávio Ianni (2004), Manuel Vicente Ribeiro Veiga Jr. (2004), Pierre Bourdieu (2007), Kazadi wa Mukuna (2008), Samuel Araújo (2008), sempre preocupados

com olhar a América Latina de modo transversal, contribuindo assim do modo substancial para o avanços de paradigmas na área da cultura.

> Não há dúvida que essa multiplicidade étnica deve ter sido um elemento forte porque, inegavelmente, havia discriminação em relação aos imigrantes – italianos, árabes etc. Nas pesquisas que fiz na equipe que Florestan Fernandes montou no Paraná, Florianópolis e Porto Alegre, ficava evidente que havia uma pluralidade étnica que implicava uma escala de preconceitos. Isto é, alguns eram mais discriminados do que outros. No Paraná, por exemplo, a frequência de negros em Curitiba era relativamente pequena (entre 10 e 15% no máximo da população) e meus informantes da cidade afirmavam: "Aqui não há negros" e acrescentavam uma fala fatal: "o nosso negro é o polaco". Isto é, inconscientemente, eles assimilaram o preconceito que os alemães desenvolveram na Europa contra os poloneses. O negro e o polonês eram colocados na escala mais baixa da discriminação; em segundo lugar vinham os italianos (com alguns outros, como os ucranianos); em terceiro, os brasileiros do povo e no topo da pirâmide os alemães. A acentuada valorização de alguns e a classificação diferenciada para outros. Logo, esse laboratório de etnias também funcionou como elemento fertilizante. (Ianni, 2004)

É importante apontar que esta postura de ignorar a população de matriz africana tem afetado também toda e qualquer produção cultural negra. Este processo vem de longa data como aponta a pesquisa realizada em meados do século XX.

Por conseguinte a música de Carnaval em Curitiba, como elemento cultural que possui esta origem vem passando por um processo de apagamento que a está tornando invisível. Nas pesquisas de campo observamos que existe uma intencionalidade, principalmente dos estratos da elite curitibana que faz questão de ignorá-la, porém este fato possui antecedentes históricos.

É sabido que em 1850, a população brasileira era constituída por 10 milhões de pessoas, destas a quarta parte eram escravos e 14 anos depois quando tem início a guerra do Paraguai foi criada, em janeiro de 1865, o Corpo de Voluntários da Pátria com o intuito de canalizar o movimento patriótico. Muitas pessoas negras se alistaram para lutar contra a invasão paraguaia no sul do Brasil.

Estes escravos que se alistaram acabaram desertando ou ficando abandonados a sua sorte após os sangrentos combates ocorridos na fronteira do Brasil/Paraguai, terras guaranis, espaço geográfico cuja porção significativa veio constituir o território do Paraná. Nestas paragens ergueram construíram suas casas e se mesclaram inicialmente com os Guaranis e posteriormente com os imigrantes europeus que aqui aportaram. Desta convivência pacífica resultou uma cultura rica e intercultural como a musical.

O carnaval em Curitiba tem o seu florescimento exatamente na elite. Em 1856, final do século XIX, iniciaram os festejos carnavalescos. Uma elite composta por intelectuais, literários foram os construtores de uma identidade paraense e desde Curitiba se construiu outra história que buscou eliminar a contribuição dos afrodescentes na construção cultural, sob a alegação de que apenas os colonizadores de origem europeia foram os responsáveis. Isto aliado ao fator de possuir um clima frio reforçou a cultura e pensamentos "a lá Europa",

assim mesmo tendo uma população cuja origem não é apenas europeia, criou-se as bases "paranistas" responsáveis pelo discurso do branqueamento social.



Figura 1: Desfile de Carnaval em Curitiba[1] em 1902

Segundo Ribeiro:

> ... para entender o "preconceito" com que o carnaval é frequentemente tratado pelos curitibanos, seria preciso uma tese antropológica sobre identidade cultural do paranaense...uma das causas seria a negação do componente africano na formação da cidade... O problema é que se diz que Curitiba não tem negros, então não tem tradição de carnaval". (Ribeiro, 2008, p.1).

Ora, onde estão os negros curitibanos? Segundo o IBGE, no censo de 2000, a população de Curitiba estava composta por: brancos (77,4%), pardos (18,2%), pretos (2,9%), amarelos e indígenas (1,4%). Assim, se somarmos os pardos e negros teremos 21,11% da população, cuja origem é afro. Esta população de afrodescentes vive nas regiões mais periféricas da cidade e constitui a maioria da mão de obra das empresas de limpeza, segurança e dos serviços gerais, passando, propositadamente, em muitos casos, despercebida no meio da população branca.

Vê assim: que

> ...a cultura dominante contribuiu para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunidade imediata entre todos os membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções. Este efeito ideológico, produlo a cultura dominante dissimulando a função de divisão na comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante. (Bourdieu, 2007)

[1] Foto Blog de Marco Aurélio Recco disponibilizada em http://www.slideshare.net/reccomania/a-curitiba-de-antigamente-2020517, acessado em 2032013.

Este distanciamento proposital cria condições de invisibilizar o fazer existente nas "ditas" subculturas.

É interessante notar que mesmo como esta invisibilidade, no cotidiano esta camada social tem uma produção cultural intensa em suas comunidades. Hoje Curitiba, de acordo com a Liga das Escolas de Samba, possui quatro escolas de samba no grupo especial, quatro no grupo de acesso, duas licenciadas e três blocos[2]. Grupo Especial: Mocidade Azul, Leões da Mocidade, Acadêmicos da Realeza e Embaixadores da Alegria Grupo de acesso: Boi de Pano, Unidos do Bairro Alto, Unidos dos Pinhais e Os Internautas Licenciadas: Jesus Bom à Beça e Falcões Independentes. Blocos: Bloco Derrepente, Grupo Dignidade e Bloco Rancho das Flores

Portanto, em Curitiba se produz carnaval, o que ocorre é a tentativa de invisibilizar, por parte não só da elite, mas também do poder público[3]. Este é também um caminho inverso ao que ocorre em outras cidades. Além disso, se, observarmos os ditames da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (PCI), o denominado Patrimônio Vivo, aprovada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura-UNESCO em 2003, definindo o patrimônio cultural imaterial por meios dos seguintes tópicos:

> ...tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo de expressão do patrimônio cultural imaterial; as artes espetaculares, tais como música tradicional, dança e teatro; usos sociais, rituais e atos festivos; conhecimentos e usos relacionados com a natureza e o universo; técnicas artesanais tradicionais... (UNESCO, 2003)

Curitiba, a cidade modelo enaltecida por ser a localidade brasileira onde existe a maior diversidade de etnias, ao que tudo indica, está em um caminho equivocado, bastando para isto observarmos que nesta mesma convenção foi publicado um documento conclusivo onde afirma que o patrimônio imaterial é transmitido de geração em geração; sendo constantemente recriado nas comunidades e grupos quando estes interagem com seu entorno natural e sua história; isto cria sentimentos de identificação e continuidade entre as comunidades e grupos em constante transculturação[4] (Ianni, 2000).

Até por que no Brasil, a convenção, ratificada através do Decreto nº. 5.753/2006 está em vigor desde 01/06/2006, mas é importante registrar que anterior a esta data mais precisamente, desde 1997 já vinham ocorrendo discussões sobre medidas de proteção daquilo que

[2] Neste sentido observamos que os recursos para o Carnaval de 2013, somente foram liberados no dia 18 de janeiro de 2013 dificultando a produção das agremiações que tem 22 dias para colocar o carnaval na avenida.

[3] Em entrevista de campo realizada durante o pré-carnaval 2013, organizado pelo Bloco Garibaldis & Sacis, foi recorrente a seguinte frase ... o Carnaval é quando o povo rico sai da cidade e deixam os pobres brincarem... (Entrevistas, 2013)
O Bloco Garibaldis & Sacis, sem contar com apoio da administração municipal sai há 14 anos, nos três finais de semana que antecede o carnaval, e arrasta multidões no centro histórico de Curitiba nas tarde de domingo. Tanto no governo municipal como estadual no Paraná por 24 anos o mesmo grupo político tem se mantido no poder.

[4] Ianni entende que o vocábulo transculturação expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste somente em adquiri uma cultura distinta...significa a consequente de novos fenômenos culturais que se poderiam denominar *neoculturação...*, p. 106.

é considerado "bens culturais de natureza imaterial", isto é, saberes ou conhecimentos e modos de fazer tradicionais, festas celebrações, formas de expressão literárias, musicais, plásticas, cênicas ou lúdicas, lugares ou espaços de concentração de práticas culturais coletivas. De acordo com o conceito do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial do Ministério da Cultura, os conhecimentos tradicionais associados à biodiversidade constituíam, a única categoria contemplada com instrumentos legais de salvaguarda (Sant'anna, 2000).

Estas duas tendências, na forma de entender e tratar, no nível das políticas públicas sobre estratégias de proteção aos conhecimentos tradicionais, tem sido objeto de múltiplas respostas e posições por parte das sociedades tradicionais, instituições governamentais e Organizações não Governamentais-ONGs, não só no Brasil, mas em diversas partes do mundo. Nestes embates algumas sociedades rejeitam a possibilidade de aplicar instrumentos de proteção à propriedade intelectual sobre o conhecimento tradicional, pelo fato de considerar que nos processos de contato cultural e intercâmbio de saberes não deveriam mediar aspectos econômicos e formas de pagamento em dinheiro, porém esta questão ainda está aberta por requerer ordenamento legal que neste momento inexiste.

Além destas se pensar em como resolver as questões sobre a mediação, ou seja, qual a melhor maneira ou política pública deve ser adotada para se abordar a proteção do bem cultural tradicional, Sandroni ao considerar os ditames da UNESCO entende que:

> [...] enfatizam, com muita propriedade, o papel a ser desempenhado pelas próprias comunidades [...] no processo de reconhecimento desses bens, ou seja, para a Unesco não se trata de escolher um bem cultural e enviar grupos de etnomusicólogos, antropólogos, documentaristas para registra-los sob todos os ângulos. O importante, em vez disso, é que se responsabilize por esse registro e passos subseqüentes, contando para que a própria comunidade que mantém o bem cultural se tal o apoio técnico dos profissionais citados [é importante, ou possui aporte significativo, na manutenção da manifestação] (Sandroni, 2005, p.51).

Isto porque na maioria das vezes ocorre uma apropriação indevida de toda esta bagagem cultural, o resultado é levado ao mercado cultural comum espécie de pacote congelado aventando-se que se está promovendo a manutenção, sem a participação dos membros representativos da comunidade, responsáveis pelo fazer cultural. Muitas vezes sequer existe um retorno junto à comunidade para que o processo se complete[5].

Observamos, porém que esta base legal também poderá dar forma à área da etnomusicologia, uma vez que Bruno Nettl (1980)

> ...constatou que a maioria dos pesquisadores na etnomusicologia contemporânea concordava apenas que a etnomusicologia poderia incluir seis aspectos básicos de enfoque:
> 1. o estudo da música não-ocidental e do folclore musical de maneira geral;
> 2. o estudo da música de tradição oral;
> 3. o estudo da música em seu contexto cultural;

[5] Subentendo que este indivíduos que se apropriam do bem cultural muitas vezes pretendem manter tal como se fazia, e isto difere ao que ocorre na comunidade onde a própria dinâmica cultural esta em processo permanente de trocas, atritos, reelaboração e ressignificações.

4. o estudo das culturas musicais contemporâneas;
5. o estudo da música no contexto e enquanto parte da cultura;
6. o estudo comparativo de culturas musicais do mundo[6].

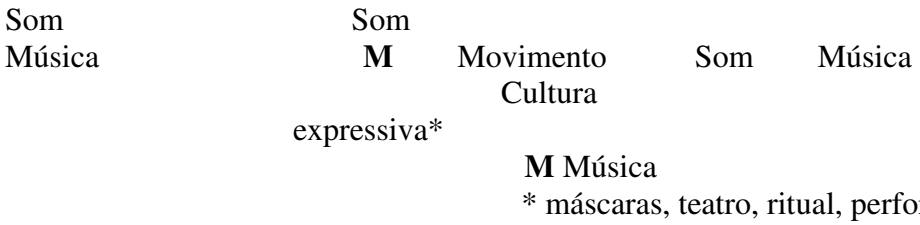


Figura 2: Diversos modelos de relação entre cultura, música e contexto geral.

Estes parâmetros somados a outros os modelos são utilizados como base nas análises efetuadas pelo grupo de pesquisa da UFPR na busca, não só de um melhor entendimento de todo o processo, mas também para a ampliação da bibliografia da etnomusicologia.

Considerações finais

A relevância da pesquisa e a discussão neste fórum da ABET, sobre a invisibilidade na música de carnaval em Curitiba abrem espaço para que sejam compreendidos, e ao mesmo tempo estabelecidos, os limites culturais e políticos, possibilitando entender quais e como são os processos culturais vivenciado em uma cidade que devido a sua diversidade étnica e, de acordo com a elite, o poder público não deveria fomentar esta prática cultural tradicional existente em todo território brasileiro. Porém, o Carnaval Curitibano como manifestação legitima da cultura popular do povo brasileiro ganha a cada dia adesão de pessoas das comunidades artística, acadêmica e popular. Entendemos que esta participação pode contribuir não para salvaguarda da música de carnaval, mas também para que este caldeirão cultural seja livre e democrático e do qual resultem pesquisas significativas na área da etnomusicologia brasileira.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Samuel, PAZ, Gaspar e CAMBRIA, Vincenzo (orgs.). *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X/FAPERJ, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Beltrand Brasil, 2007.

IANNI, Octavio. O Preconceito Racial no Brasil. Entrevista concedia ao Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, em São Paulo no dia 11 de dezembro de 2004. 18 (50).

_____. *Enigmas da Modernidade-Mundo*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2000.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*, V. 44 nº 1, São Paulo, USP, 2001,

RIBEIRO, Clarissa. Foliões Resistentes. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 02 Fev. 2008, p. 01.

SANT'ANNA, Márcia. Relatório Final das Atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. In: IPHAN. *O Registro do Patrimônio Imaterial:* Dossiê final das

[6] Netll *apud* Pinto, 2001, p. 227.

atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: IPHAN, 2000.

SANDRONI, Carlos. Questões em torno do dossiê do samba de roda. In: FALCÃO, Andréa (Org.). Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares. Rio

de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2005. 45-53 p. [Série Encontros e Estudos; 6].

VEIGA Jr, Manuel Vicente Ribeiro Veiga. Etnomusicologia no Brasil: o presente e o futuro (problemas e questões). In Encontro Nacional da ABET, II, 2004, Salvador: CNPq/Contexto.125-138, 2004.

MUKUNA, Kazadi wa. "Sobre a busca da verdade na Etnomusicologia: um ponto de vista". São Paulo: *Revista USP*, 2008, n$^{o.}$ 77, p. 12-23, março/maio, 2008.

Muda vocal e jocosidade: A construção social da masculinidade em um coral escolar do Rio de Janeiro (RJ)

Eleandro de Carvalho Gomes Cavalcante
eleandrogomes@gmail.com
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Resumo: A comunicação apresentará uma narrativa etnográfica sobre a construção social da masculinidade no coral da Escola X, a partir das relações jocosas entre seus naipes - barítonos, tenores, contraltos e sopranos. O relato caracterizará uma situação particular: uma sessão de ensaio em que Téo, um dos rapazes que se encontrava em muda vocal, é reavaliado como tenor por Karen, a regente. Ele deixa imediatamente o naipe de contraltos e vai se sentar com tenores. Houve grande agitação, piadas e comemorações com teor congratulatório. Junto com a filósofa Judith Butler, é possível dizer que as brincadeiras dos garotos barítonos em relação aos demais naipes e, especialmente, aos demais garotos permitem entrever aquilo que é considerado humanamente inteligível em uma discursividade heterossexual: garotos cantam grave, garotas cantam agudo. Diferir disso é se encontrar em uma zona simbolicamente inabitável. Além disso, o relato caracterizará dois cantores do coral da Escola X. Douglas, barítono, quem mais se exibe e provoca os demais naipes; e o próprio Téo, contralto que passa a tenor, muito discreto, quase sempre se pronunciando em voz alta apenas em debates acerca de questões estéticas ou técnicas. Douglas e Téo são representativos das relações jocosas entre os naipes do coral. Finalmente, será feita uma discussão metodológica a propósito das possibilidades de se realizar uma "microssociologia". Como argumenta Erving Goffman, sempre que um indivíduo se encontra continuamente diante de um grupo de pessoas, ele transmite deliberadamente e emite inadvertidamente sinais que concorrem para delimitar as fronteiras simbólicas de uma interação social. O que acontece quando um sinal fixo de uma fachada pessoal adquire um caráter móvel? Como os significados em torno de uma tessitura vocal são renegociados no instante preciso em que o caráter de dado biológico de uma voz está em cheque?
Palavras-chave: Muda vocal; Estudos de gênero; Relações jocosa; Corais escolares.

Abstract: This presentation consists of an ethnographic narrative about the social construction of masculinity in the choir of School X, focusing on the joking relationships among their sections - baritones, tenors, altos and sopranos. The account will feature a special situation: a rehearsal session in which Téo, one of the boys whose voice was changing, is reassessed as a tenor by Karen, the conductor. He immediately leaves the altos section and joins the tenors. There was great excitement, jokes and congratulatory celebrations. Together with philosopher Judith Butler, one can say that the banter of the baritones toward the other sections, and particularly toward the other boys, allows us to see what is considered to be humanly intelligible in a heterosexual discourse: boys sing low and girls sing high. To diverge from this is to lie in a symbolically uninhabitable area. In addition, the report will feature two singers of this choir. Douglas, a baritone, who is most willing to show off and tease the other sections; and Téo himself, an alto who becomes a tenor, very discrete, almost always speaking aloud only in debates about aesthetic or technical matters. Douglas and Teo are representative of the joking relationships among the sections of the choir. Finally, there will be a methodological discussion on the possibilities of conducting a "microsociology." As Erving Goffman argues, whenever an individual is continuously

faced with a group of people, he deliberately transmits and inadvertently emits signals that help to define the symbolic boundaries of a social interaction. What happens when a fixed signal of one's facade acquires a mobile character? How are the meanings surrounding a vocal tessitura renegotiated at the precise moment when the character of a biological given of a voice is in question?
Keywords: Vocal change; Gender; Jocosity; School.

A comunicação apresentará uma narrativa etnográfica sobre a construção social da masculinidade no coral da Escola X[1], a partir das relações jocosas entre seus naipes - barítonos, tenores, contraltos e sopranos. Realizei trabalho de campo ali durante treze meses aproximadamente, de dezembro de 2011 a janeiro de 2013. Nesse período, minha pesquisa fundamentou-se em observação participante e na manutenção de um diário. Vale à pena destacar que eu já cantava antes num outro coral e que, assim que cheguei a campo, tornei-me tenor do coral da Escola X. Além disso, é importante notar que, durante o ano letivo de 2012, realizei, também na Escola X, meu estágio supervisionado de Licenciatura em Ciências Sociais e Sociologia.

Num primeiro nível, mais superficial, o relato caracterizará uma situação particular: uma sessão de ensaio (27/04/2012) em que Téo, um dos rapazes que se encontrava em muda vocal, é reavaliado como tenor por Karen, a regente. Nesse momento, ele deixa imediatamente o naipe de contraltos e vai se sentar com tenores. Houve grande agitação, piadas e, no geral, comemorações com teor congratulatório. Aqui, o trabalho da antropóloga Érica Onzi Pastori (2011) é uma referência. Sua metodologia e seu objetivo são bastante parecidos com os meus: observação participante no Coral da UFRGS para compreender o "risível em tessituras vocais". Para essa autora, existe uma "escala de gênero" associada à tessitura vocal, ou seja, àquelas notas em que um cantor pode, ao menos tecnicamente, ter um desempenho geral satisfatório em termos de afinação, articulação e dicção:

> Os naipes são constituídos a partir de dois elementos - tessitura e sexo; se ao último sabe-se que repousam em nossa sociedade certas expectativas de gênero, a associação de tessitura à gênero introduz nas classificações das vozes uma escala de gênero que segue a lógica da tessitura. Quanto mais aguda a voz, mais feminina, logo, quanto mais grave, mais masculina (Pastori, 2011, p.190).

O que ela está dizendo, então, é que nem sempre essa "escala de gênero" que classifica as diferentes tessituras vocais em masculinas e femininas coincide com aquela outra que classifica os sexos em masculino e feminino. E que o risível aparece justamente aí, quando há uma descontinuidade entre as expectativas culturais associadas às tessituras vocais e as expectativas culturais associadas aos sexos. Desse modo, a situação em destaque no meu relato é bastante ilustrativa, especialmente porque, diferindo empiricamente daquelas apresentadas por Pastori, chega a complementá-las.

Por um lado, dediquei-me a investigar um coral misto composto por adolescentes, onde a presença de indivíduos do sexo masculino cantando num naipe de tessitura considerada feminina costuma ser mais frequente do que pode ser em um coral misto composto por a-

[1] Para fins de anonimato, substituí o nome da escola, assim como os de todas as pessoas citadas.

dultos. Desde que cheguei à Escola X, sempre houve pelo menos dois rapazes cantando no naipe de contraltos, tendo havido três durante algumas semanas. Por outro lado, o trânsito de Téo, de uma tessitura tradicionalmente classificada como feminina até uma outra, tradicionalmente classificada como masculina, esse trânsito pôs jocosidades à mostra de maneira radical, brincadeiras que vinham sendo feitas "entre" os naipes, não apenas *dentro* deles: em geral, de barítonos em relação a todos os outros naipes e, mais especificamente, de barítonos em relação a tenores. No final do ano (22/12/2012), depois de uma apresentação em que cantamos num hospital, eu e Téo conversávamos sobre minha pesquisa. Ao tomar conhecimento de que eu planejava escrever sobre o evento do dia 27/04, ele mesmo se recordou de uma brincadeira de um dos barítonos do coral naquela ocasião: "Lembro que o comentário do Douglas foi: 'deixou de ser criança para virar veado!'".

Os possíveis desdobramentos analíticos desse pequeno comentário são inúmeros. Talvez o que mereça mais destaque seja a interdependência entre gênero, geração e sexualidade. É por isso que a inserção da variável geração também é uma possibilidade na construção do relato, mesmo que sem a mesma intensidade da variável gênero. Na situação do dia 27/04, houve um pequeno gesto da parte de um dos cantores, Dênis, em relação a Téo, que registrei da seguinte forma em meu diário: "Dênis (tenor) foi lá e brincou com Téo assim que este se sentou em tenores: botou-lhe a mão no ombro e fez uma cara de quem estava chorando emocionado, como se fosse uma mãe". Na verdade, só atentei para essa possibilidade em relação à geração, meses mais tarde, quando Karen nos dava uma explicação técnica a propósito da voz dos rapazes contraltos, dizendo que eles tinham "voz de criança". Nesse momento, o naipe de barítonos pôs-se a rir bastante.

Junto com a filósofa Judith Butler (2011), é possível dizer que as brincadeiras dos garotos barítonos em relação aos demais naipes e, especialmente, aos demais garotos permitem entrever aquilo que é considerado como humanamente inteligível em uma discursividade heterossexual: garotos cantam grave, garotas cantam agudo. Diferir disso é se encontrar em uma zona simbolicamente inabitável e, para muitos, insuportável. Como argumenta o antropólogo britânico Martin Ashley (2008 e 2010), a muda vocal pode colocar um garoto que canta diante de uma verdadeira encruzilhada existencial em que ele pode escolher projetar diversas identidades com sua voz: cantar como um "anjinho" e, em um contexto heteronormativo, arriscar "soar como uma garota"; cantar de outra maneira (*rap*, por exemplo); cantar a sós em seu quarto e se gravar com um *iPod*; ou, simplesmente, não cantar.

Num outro nível, um pouco mais abrangente, o relato girará em torno da caracterização de dois cantores do coral da Escola X, mas sem se restringir a eles. Douglas, barítono, quem mais se exibe e provoca os demais naipes; e o próprio Téo, contralto que passa a tenor, muito discreto, quase sempre se pronunciando em voz alta apenas em debates acerca de questões estéticas ou técnicas. Douglas e Téo são representativos das relações jocosas entre os naipes do coral, talvez por ocuparem posições polares na "escala de gênero" de que nos fala Pastori. Acrescente-se que os dois cursavam a primeira série do Ensino Médio à época do trabalho de campo, o que favorece uma comparação. Apesar disso, há muitas nuances a descrever. Uma delas é que Téo é um excelente baixista, tendo lugar praticamente fixo como instrumentista do coro. Ou seja, ele tirava de seu instrumento, amplificado eletricamente, um som semelhante ao da voz de Douglas. Outra é que, em momentos de performance em público, Téo se encontrava numa evidência análoga à que Douglas buscava recorrentemente nos ensaios. De um modo geral, todos se davam bem entre si no coral. Em-

bora muito tímido, nunca vi Téo intimidado. Nem mesmo no dia em que foi remanejado para o naipe de tenores. Ele também brincava e fazia troça dos outros, mas de maneira igualmente tímida, ou melhor, discreta, sobretudo cochichando *dentro* do naipe.

Aqui, as premissas analíticas são tomadas de empréstimo a Robert W. Connell (1995). No caso, a) sua definição de gênero: "O gênero é, nos mais amplos termos, a forma pela qual as capacidades reprodutivas e as diferenças sexuais dos corpos humanos são trazidas para a prática social e tornadas parte do processo histórico" (Connell, 1995, p.187); e b) sua ênfase ao que se poderia chamar de *hexis* corporal *à la* Marcel Mauss, para o enquadramento da voz: "Nós vivenciamos as masculinidades (em parte) como certas tensões musculares, posturas, habilidades físicas, formas de nos movimentar, e assim por diante" (*ibid, loc. cit*.). Há mais uma contribuição de Connell, mas que ainda carece de mediação teórica: ***c)*** sua sugestão de que, no caso das masculinidades, as injustiças sociais dificilmente seriam combatidas através da larga escala dos movimentos sociais, como o feminista e o gay, mas, ao contrário, através de pequenas mudanças muito localizadas: "É mais provável que os homens se desvinculem da defesa do patriarcado em pequenos números a cada vez, numa grande variedade de circunstâncias" (*Ibid*., p.202). Minha preocupação não é com uma luta contra a dominação masculina através da prática coral, mas chamar a atenção para a possibilidade de uma "micropolítica" do gênero no âmbito daquele coral. Em outras palavras, mais para a abertura à alteridade que aquelas interações eventualmente apresentaram do que pelo seu resultado efetivo.

Penso que a descrição etnográfica de uma "micropolítica" da masculinidade no coral da Escola X pode se beneficiar do trabalho do sociólogo Erving Goffman (1983). O último nível do relato, portanto, é uma discussão metodológica a propósito das possibilidades de se realizar uma "microssociologia". Como argumenta esse autor, sempre que um indivíduo se encontra continuamente diante de um grupo de pessoas, ele transmite deliberadamente e emite inadvertidamente sinais que concorrem para delimitar as fronteiras simbólicas de uma interação social. Goffman chama estes sinais individuais de "fachada pessoal". Por exemplo, sexo, idade, características raciais, expressões faciais, gestos corporais etc. A reclassificação da voz de um cantor dentro de um coral abre caminho para uma discussão em torno de dois tipos de sinais que compõem uma fachada pessoal, de acordo com o autor - os fixos e os móveis:

> Alguns desses veículos de transmissão de sinais, como as características raciais, são relativamente fixos e, dentro de um certo espaço de tempo, não variam para o indivíduo de uma situação para outra. Em contraposição, alguns desses veículos de sinais são relativamente móveis ou transitórios, como a expressão facial, e podem variar, numa representação, de um momento a outro (Goffman, 1983, p.31).

A situação do dia 27/04 apresenta uma interessante questão metodológica, portanto. O que acontece quando um sinal fixo de uma "fachada pessoal" adquire um caráter móvel? Como os significados em torno de uma tessitura vocal são renegociados no instante preciso em que o caráter de dado biológico de uma voz está em cheque?

REFERÊNCIAS

ASHLEY, M. Boyhood melancholia and the vocal projection of masculinity. In: *Thymos: Journal of Boyhood Studies*, Vol. 2, No. 1, Spring 2008, p. 26-45.
_____.Real boys' don't sing, but real boys do: the challenge of constructing and communicating acceptable boyhood. In: *Thymos: Journal of Boyhood Studies*, 4(1), 2010, p. 54-70.

BUTLER, J. Introduction. In: *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. Londres: Routledge, 2011, p. xi-xxx.

CONNELL, R. W. Políticas da masculinidade. In: *Educação e Realidade*, 20 (02); jul./dez. 1995, p. 185-206.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana***.** Tradução: Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1983.

PASTORI, E. O. O risível em tessituras vocais. In: *Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, Organizadores: Deise Lucy Oliveira Montardo e Reginaldo Gil Braga, Belém: UFPA, 2011, p. 188-197.

Tensões e disputas em torno da legitimidade e da tradicionalidade do maracatu de baque virado em Paris

Emília Chamone
École des hautes études en sciences sociales (EHESS)/ Musique
emiliachamone@gmail.com

Resumo: Formado por membros de nacionalidades e percursos musicais diversos, o grupo percussivo parisiense Tamaracá foi criado em 2010 com o objetivo de "se aproximar ao máximo da sonoridade do Maracatu Nação de Recife, como também levar adiante um trabalho próprio de pesquisa e experimentação musical" seguindo particularmente a "linhagem musical do Maracatu Estrela Brilhante de Recife." Quais são as motivações que levaram este grupo a reivindicar uma tradição musical do maracatu na França? Como essa tradicionalidade é construída e em seguida apresentada à um público francês? Nesta comunicação analisarei as estratégias estabelecidas pelos diretores de Tamaracá para recriar uma sonoridade e uma estética semelhantes ao Maracatu Nação Estrela Brilhante. Proponho igualmente uma análise dos aspectos que configuram a abordagem tradicional do grupo, mostrando como ela pretende estabelecer uma legitimidade e desenvolver sua própria identidade na cena musical parisiense.

Palavras chave: maracatu de baque virado, transmissão musical, tradição

Abstract: Formed by members of different nationalities and musical paths, the Parisian Maracatu group, Tamaracá, was created in 2010 with the aim of "coming close to the sonority of the Maracatu-Nação of Recife, and also to carry out individual musical experimentation particularly in line with the Maracatu-Nação Estrela Brilhante de Recife musical tradition." What are the motivations that led this group to claim a Maracatu musical tradition in France? How is this traditionality constructed and then presented to a French audience? In this article, I will look at the strategies established by Tamaracá in recreating a sonority and aesthetic similar to those of Maracatu Estrela Brilhante de Recife. I also propose an analysis of aspects that make up the traditional approach of Tamaraca, highlighting how such an approach intends to establish legitimacy and develop the group's own identity in the local Parisian music scene.

Keywords: maracatu de baque virado, batucadas, tradition

Introdução

Inicialmente a presente investigação focalizou a criação musical das batucadas parisienses, grupos de percussão que se inspiram em três práticas musicais brasileiras: escolas de samba, blocos de samba-reggae e maracatus[1]. Meu interesse inicial era de descrever e compreender o mundo da percussão brasileira em Paris, em torno do qual se organizam redes de sociabilidade e de convivialidade, além da ativação de imaginários brasileiros através destas práticas. Entretanto estudar as batucadas parisienses significa abranger um campo vasto e diversificado. Decidi então focalizar minha atenção na prática do maracatu de baque virado, que por sua recente difusão intensificada nos anos 2000, vive um intenso processo de institucionalização e articulação no nível local e europeu, tornando-se um interessante ob-

[1] Este foi o tema de uma pesquisa de mestrado dedicada ao espetáculo Afro-Brasil, criado pela batucada feminina Zalindê, no qual participei como musicista e diretora musical.

jeto de pesquisa. Além disso pude constatar a quase inexistência de trabalhos sobre o maracatu de baque virado na França, aumentando a relevância de me dedicar a esse tema[2].

Num primeiro momento meu objetivo é descrever as múltiplas práticas, espaços, atores e objetos engajados na criação musical dos maracatus parisienses. Quais são suas fontes de informação? Em quais redes de produção musical estão inscritos? Como se estabelecem relações entre os grupos franceses e brasileiros? Partindo da análise das criações musicais dos maracatus parisienses será possível descrever a elaboração de repertórios, as diversas maneiras de transmití-los assim como os universos musicais e "influências" mobilizadas nesse processo. Para isso entraremos na aparente opacidade das palavras "inspiração" e "influência" – freqüentemente mobilizada no campo da criação artística - descrevendo concretamente as motivações, encontros, afinidades, disputas, escolhas estéticas e políticas que dão forma à esta inspiração. Desta maneira os modos de transmissão e a criação musical revelam os estreitos vínculos que ligam a dimensão estética e política de uma pratica musical atualmente mundializada.

Baseada numa abordagem etnográfica, minha investigação se estrutura em diferentes escalas de observação (Revel; Passeron, 1996). Primeiramente observo a formação do grupo parisiense Tamaracá[3] em seus diversos aspectos: as oficinas para iniciantes, ensaios e apresentações; as maneiras de transmitir a musicalidade e a gestualidade do maracatu; a constituição de uma equipe estável, de uma associação cultural e de uma rede de contatos; a criação musical e a seleção do repertório[4]; e as relações estabelecidas com os mestres e maracatus-nação brasileiros. Numa escala um pouco mais larga, descrevo o mundo[5] do maracatu em Paris: seus grupos, disputas, tensões, projetos comuns, espaços partilhados, personagens importantes, tendências e calendários de apresentações.

Enfim, numa escala ainda mais ampla, a etnografia de duas edições dos Encontros europeus de maracatu (Paris 2010 e Colônia 2012) representa a tentativa de compreender e analisar a articulação desta prática num nível europeu. Para descrever a intensa circulação de pessoas, informações e objetos reunidos em torno da prática do maracatu de baque virado, foi necessário se apoiar numa abordagem etnográfica multi-situada (Marcus, 2010). Entretanto esta descrição guarda sempre uma forte inscrição local: é através do estudo aprofundado de casos singulares que nós abordaremos a difusão mundial do maracatu, visando

[2] Ressaltam-se os trabalhos de Anaïs Vaillant (2005), Emília Chamone (2010) e Gérald Guillot (2011) sobre as batucadas francesas, nos quais grupos de maracatu de baque virado são citados. O maracatu rural é tema de outros pesquisadores como Lúcia Campos (2011) e Laure Garrabé (2012). Exceto o artigo ainda não publicado de Maïa Guillot "*De Recife à Paris: Performance artistique et identité religieuse dans les* maracatus-nação", em minhas pesquisas bibliográfica ainda não pude encontrar trabalhos etnomusicológicos que tenham como tema central a prática no maracatu de baque virado na França.

[3] http://maracatutamaraca.blogspot.fr/

[4] O termo repertório é aqui compreendido de uma maneira mais ampla do que a simples produção sonora. Ele se inspira nos quatros aspectos analisados por Howard Becker e Robert Faulkner no livro *"Qu'est qu'on joue maintenant?"* no qual os autores analisam como os músicos de jazz nos Estados Unidos tocam e improvisam juntos, muitas vezes sem nenhum ensaio. São eles: as canções (ou ritmos, frases, etc.), os músicos ou grupos (suas trajetórias, biografias), as situações de performance (mas também ensaios) e o repertório de trabalho (que constitui as apresentações públicas).

[5] Utilizo esta palavra seguindo a concepção de "mundo da arte" forjada por Howard Becker (1988).

uma possível «subida em generalidade[6]», de acordo com a metodologia proposta por Jacques Revel e Jean-Claude Passeron no livro *Penser par cas* (2005).

O fato de abordar a arte como uma atividade coletiva (Becker, 1988) nos leva a situar nossa observação nas interações e nas mobilizações que tornam possível sua existência concreta. Assim, dedico uma atenção particular à ação musical, sempre situada num espaço e num tempo precisos. Entretanto, estudar a fabricação de uma música implica igualmente levar em conta a multiplicidade de elementos que contribuem a sua construção: os espaços de ensaio e apresentação, o público, os instrumentos, o plano inicial de ação dos músicos e suas readequações, os dispositivos técnicos, o aparato discursivo produzido, etc. Assim, as ferramentas próprias da disciplina (etno)musicologia – a transcrição musical, a análise gramatical e o inventário de procedimentos composicionais – compõem um etapa essencial desta investigação, sem no entanto constituir uma finalidade em si. Eles se inscrevem como ferramentas de uma enquête que escolhe o *récit* etnográfico como forma privilegiada de descrição musical.

Maracatu de baque virado, maracatu nação, grupo percussivo

Prática musical e coreográfica afro-brasileira originária do Estado de Pernambuco, o maracatu-nação é uma manifestação cultural que se revela durante o carnaval, na qual desfilam uma corte real e vários personagens como o porta estandarte, a dama do paço, o rei e a rainha, o príncipe e a princesa, soldados, baianas e catirinas. Sua formação instrumental, composta unicamente por instrumentos de percussão, pode reunir dezenas de batuqueiros sob a direção de um mestre de maracatu. Se palavra maracatu é encontrada pela primeira vez em um documento de 1867, suas origens seriam mais antigas, ligadas aos rituais de coroação de reis negros, praticadas desde o século XVII no interior de confrarias negras católicas[7]. Acolhidos em sua maioria por comunidades afro-descendentes situadas da região metropolitana de Recife, os maracatus-nação possuem vínculos comunitários fortes e estabelecem uma estreita relação com religiões afro-brasileiras como o candomblé, o xangô e a jurema. São precisamente estes laços religiosos e comunitários que atribuem a dimensão tradicional dos maracatus-nação demarcando-os dos chamados "grupos percussivos" (Lima, 2007). Prioritariamente interessados nas dimensões musicais e performáticas do que religiosas, os grupos percussivos constituem o fruto da grande difusão do maracatu no Brasil e no mundo, ocorrida a partir da década de 90. Inicialmente descrito por intelectuais como Pereira da Costa (1908) e Nina Rodrigues (1932) como sobrevivências africanas em solo brasileiro, o maracatu-nação foi longamente analisado sob o signo de fortes dicotomias, visando distinguir as práticas consideradas como autênticas daquelas ditas híbridas ou estilizadas. Folcloristas, antropólogos e historiadores tiveram um papel fundamental na e-

[6] "*Montée en généralité"*: expressão que descreve o processo de criação de uma generalização a partir de uma perspectiva «*botton-up*», que se fundamenta e se elabora à partir do estudo de casos particulares.

[7] Uma completa e aprofundada revisão crítica dos escritos científicos, jornalísticos e literários sobre o maracatu é realizada pelo historiador Ivaldo Lima (2005, 2008). Partindo de uma perspectiva "arqueológica", ele questiona os discursos estabelecidos sobre o maracatu e propõe reflexões sobre as condições sociais e teóricas que permitiram a emergência destas abordagens. Em seus trabalhos, o historiador nos mostra a relação historicamente construída entre maracatu e religiões afro-brasileiras e nos aponta disputas entre membros de maracatu e confrarias negras, indicando uma possível coabitação paralela e independente destas manifestações. Ressalta-se igualmente o importante trabalho da historiadora Isabel Guillen (2005) e de novos pesquisadores como Clarisse Kubrusly (2007), Virginia Barbosa (2001), Maria Cristina Barbosa (2001) e Ernesto Ignácio de Carvalho (2007).

laboração de um aparato teórico fundado sobre a noção de tradição, assim como no estabelecimento de categorias e oposições binárias que servem ainda hoje como principal abordagem de análise do maracatu.

Mesmo se as expressões "maracatu de baque virado" e "maracatu-nação" sejam muitas vezes empregadas como sinônimos, privilegio a primeira no contexto desta pesquisa. Primeiramente para diferenciá-la de outra prática musical de mesmo nome, o "maracatu de baque solto" que possui outra sonoridade e dramaturgia. Além disso, o sintagma "maracatu de baque virado" me permite fazer referência a dimensão musical ou performática da manifestação cultural do maracatu-nação, se adequando melhor a meu objeto de pesquisa[8].

Pude observar, sobretudo no início da pesquisa de campo, que a distinção entre maracatu-nação e grupo percussivo não seria claramente estabelecida entre os batuqueiros franceses. Entretanto um fato irá introduzir, com intensidade, o debate sobre a tradição do maracatu no meio europeu. Trata-se da passagem do grupo percussivo parisiense Oju Obá[9] a maracatu-nação em julho 2010, durante o 4° encontro europeu de maracatus em Paris[10], diante de 360 maracatuzeiros vindos da França, Alemanha, Espanha, Suécia, Inglaterra e Itália. Dois mestres de maracatu participaram deste evento: Shacon Viana (Nação Porto Rico), Afonso Aguiar (Nação Leão Coroado) além de Clóvis Santos (Nação Encanto da Alegria), babalorixá que trouxe duas calungas (bonecas sagradas que encarnam espíritos de ancestrais ou de pessoas importantes para a comunidade) preparadas especialmente para ocasião. Eles foram apresentados aos participantes do encontro como "fiadores espirituais", membros da tradição pernambucana que poderiam conferir legitimidade ao processo vivido pelo grupo Oju Obá.

A iniciativa tomada por Oju Obá vai desencadear várias ações e empreitadas que incitarão um vivo debate sobre a legitimidade de um maracatu-nação fora de Recife e sobre a apropriação desta prática no exterior. Mestre Afonso Aguiar e Hugo Nascimento, produtor paulistano radicado em Recife, organizaram o projeto *Masters Nations*, que promoveu oficinas de vários mestres de maracatu[11] em mais de 17 cidades européias em 2010 e 2011. O objetivo do projeto consistiu na oportunidade de estabelecer laços diretos com os grupos europeus, partilhando o mercado de oficinas e gerando renda para os mestres e grupos brasileiros. Além de organizar debates e dar a palavra aos mestres: cada um poderia explicar como sua nação compreende e vivencia o maracatu, suas tradições, musicalidades, ritos, costumes, cantigas e ritmos. Simultaneamente, um novo grupo percussivo é formado em Paris: Tamaracá, que reivindica seguir "fielmente" a tradição musical do maracatu, se filiando diretamente a Nação Estrela Brilhante. A partir destas ricas ocasiões de pesquisa, diversas questões foram então colocadas: Quais as motivações levaram estes grupos a reivindicarem uma tradição do maracatu na França? Como essa tradicionalidade é construída e em seguida apresentada a um público francês? Como esses discursos ligados a legitimidade e a tra-

[8] Da mesma maneira, as expressões "grupo percussivo" e "grupo de maracatu" são aqui tratadas como sinônimos.
[9] http://www.maracatuojuoba.com/
[10] http://www.myspace.com/maracatuencontro
[11] Em 2010 participaram do projeto Afonso Aguiar (Nação Leão Coroado), Arlindo Santos (Nação Cambinda Africano) e Gilmar Batista (Nação Estrela Brilhante de Igarassu). Em 2011 vieram mestre Tété (Nação Almirante do Forte) e Afonso Aguiar, além de Anderson Nogueira, coreógrafo do grupo Nação Pernambuco.

dicionalidade do maracatu na França são transformados e reelaborados no tempo? Como Tamaracá constrói o maracatu de baque virado como uma música tradicional em Paris?

Carlos Sandroni aponta que a idéia de tradição é fundamental para o campo do maracatu em Pernambuco, mas que este universo é suficientemente flexível para abarcar consensos e polêmicas sobre o conteúdo objetivo desta tradicionalidade (Sandroni, 2011). Em outras palavras, a "tradição" do maracatu abarcaria temas mais consensuais (como os discursos sobre as origens e a ligação com as religiões afro-brasileiras) e outros extremamente debatidos (como a utilização de novos instrumentos ou a participação de mulheres na orquestra percussiva).

Se a noção de tradição se torna pouco presente no atual debate antropológico, não é menos verdadeiro afirmar que ela é muito mobilizada por atores culturais em buscam formas de legitimidade de suas práticas. Enfrentando os múltiplos usos e camadas de história que a palavra tradição implica, pretendo aproveitar sua multiplicidade conceitual para transformá-la em uma "palavra-problema[12]", cujo status deve ser constantemente investigado, sem encontrar uma única resposta objetiva. Dessa maneira, a noção de tradição, aqui compreendida como "um ponto de vista que os homens do presente desenvolvem sobre aquilo que os precedeu, um comportamento em função de critérios rigorosamente contemporâneos" (Lenclud, p. 7, 1998, tradução pessoal), recupera sua capacidade heurística no estudo da transmissão e da transformação de saberes humanos no tempo e no espaço. Entretanto, como nos lembra Carlos Sandroni, atribuição desta tradicionalidade não é jamais arbitrária, obedecendo a "restrições e condições" que tem sua origem num tempo passado (Sandroni, 2011).

Transmissão do maracatu de baque virado em Paris

Cerca de 20 pessoas se encontram semanalmente no *Studio Bleu,* célebre estúdio de ensaios e gravações da cena musical parisiense, para praticar o maracatu de baque virado. Antes da oficina, alguns participantes descem até o depósito para buscar os instrumentos que são colocados no centro da sala, aguardando a chegada do professor e diretor do grupo, Celso Soares. O trabalho começa com uma seqüência de alongamentos, seguida de exercícios rítmicos de independência utilizando fonemas e percussões corporais. Identifico nesta atividade preparatória abordagens pedagógicas de ensino do maracatu desenvolvidas pelos percussionistas Eder Rocha, Lênis Rino e Daniela Ramos. Em seguida, o professor apresenta de maneira sucinta a técnica de cada instrumento e sua linha rítmica de base, convidando os participantes a escolher um deles. Um mesmo ritmo[13] é tocado longamente, sem variações. Muitas vezes são desajeitados os movimentos dos iniciantes recolocando as alfaias (tambores graves) ao lado do corpo ou tentando reproduzir os gestos amplos de coto-

[12] "Palavra-problema" (*mot-problème)* é uma expressão criada pelo antropólogo Gérald Lenclud (1994). Esta postura metodológica nos convida a explicitar os pressupostos contidos em «palavra-ferramenta» (*mots-outils*) que mobilizamos freqüentemente em nossas análises como por exemplo "tradição", "cultura", "ritmo" e "música".

[13] A palavra "ritmo" é aqui compreendida como "um agenciamento de eventos – de caráter horizontal e/ou vertical – no interior de uma mesma unidade periódica" que implica quatro tipos de elementos: uma seqüência temporal de eventos, uma seqüência de organização de timbres e dinâmicas e enfim uma melodicidade (Estival & Cler, 1997, p. 38). Por "linha rítmica de base", compreendo um ritmo executado por um único instrumento, que serve de referência e ponto de partida para o músico durante seu aprendizado e performance. Frases executadas em uníssono (ou de forma polifônica) por todos instrumentistas como convenções de entrada, transições ou finalizações são aqui chamadas de "frases rítmicas".

velos realizados pelos batuqueiros mais experientes. Progressivamente o ritmo de marcação, também chamado "baque[14] de marcação" se instala entre eles, passando por momentos mais ou menos estáveis. Uma grande atenção é dada à transmissão da gestualidade e à desenvoltura corporal, buscando uma sonoridade densa e de forte intensidade, mesmo em andamentos rápidos. Entretanto o professor alerta aos participantes que "maracatu não é samba-reggae!", impondo limites à expressão corporal que deve ter como objetivo principal a produção sonora. Outros materiais sonoros são ensaiados durante as duas horas de oficina: dois ou três baques, além de duas frases rítmicas características do maracatu-nação Estrela Brilhante, chamadas por eles de "entrada" e de "virada". Para finalizar, Celso lança uma toada, insistindo para que todos aprendam a cantar em português e a tocar simultaneamente.

Após a oficina, a conversa e a troca entre os participantes prosseguem no bar em frente ao estúdio, transformado em "quartel-general" do grupo Tamaracá, organizador das oficinas e ensaios semanais descritos acima. Composto por membros de nacionalidades e percursos musicais diversos, o grupo foi criado em 2010 por Ana Maria Constantinescu e Celso Soares com o objetivo de "se aproximar ao máximo da sonoridade do Maracatu Nação de Recife, como também levar adiante um trabalho próprio de pesquisa e experimentação musical" seguindo particularmente a "linhagem musical do Maracatu Estrela Brilhante de Recife, com o qual trabalha diretamente.[15]" Num primeiro momento esta proposta estética pode ser entendida pela relação de afinidade pessoal e musical estabelecida entre Celso Soares e a Nação Estrela Brilhante. Mas esta abordagem revela um projeto explicito de criação de uma identidade musical própria que se demarque do imaginário veiculado pelas batucadas e da produção artística dos grupos de maracatu parisienses, fortemente influenciados pela sonoridade e pela pedagogia do grupo Nação Pernambuco.

Três conclusões iniciais emergem da observação etnográfica dos ateliers organizados por Tamaracá e por outros maracatus parisienses. A primeira mostra a importância fundamental da transmissão musical para a fabricação do maracatu de baque virado num contexto cultural estrangeiro. É através das oficinas que novos batuqueiros são captados e formados, forjando distintas abordagens do maracatu. São então criadas diferentes "demandas" desta prática em Paris: uma batucada nordestina que inclui vários gêneros musicais pernambucanos em suas apresentações (Tambores Nagô Batucada Nordestina[16]); um maracatu-nação de cunho religioso que se inspira na sonoridade do grupo percussivo Nação Pernambuco (Maracatu Nação Oju Obá); um grupo comprometido com a energia e a sonoridade de um maracatu-nação em particular (Maracatu Tamaracá); outros grupos que tocam maracatu de baque virado como um pretexto para compartilhar momentos e experiências, criando relações de sociabilidade e convivialidade entre seus participantes (ENS Maracatu e Pernambucongo[17]). A segunda conclusão aponta um forte efeito de "*leadership*": são os diretores dos grupos os mediadores entre a manifestação cultural brasileira e o público de músicos amadores franceses. São eles selecionam os conteúdos a serem transmitidos, elaboram os repertórios e estabelecem (ou não) relações de cooperação com mestres brasileiros. Tudo

[14] Baque é uma palavra de muitos significados que pode designar o grupo percussivo do maracatu, o nome do ritmo de maracatu em geral ou designar um ritmo específico, como o "baque martelo", "baque marcação", etc.
[15] https://www.facebook.com/maracatu.tamaraca, consultado em 8 de janeiro de 2013.
[16] http://studioolinda.free.fr/tamboresnago.html
[17] http://www.ensbatucada.com/les-ateliers/ateliers-hebdomadaires.html, http://www.pernambucongo.fr

isso resulta em tensões entre os *leaders* dos grupos, em freqüentes disputas por uma maior legitimidade e pelo restrito mercado de apresentações e a oficinas na região parisiense. Enfim, é importante ressaltar que a transmissão do maracatu de baque virado em Paris é fortemente intermediada pelo repertório e pelos métodos pedagógicos desenvolvidos por grupos percussivos como Trovão das Minas, Rio Maracatu e Nação Pernambuco.

Tamaracá em cena

Para concluir este artigo proponho uma breve análise de uma apresentação realizada pelo grupo na oitava edição do *Concours de batucadas de Paris,* em março de 2012. Nesta performance, Tamaracá apresenta uma pequena suíte reunindo canções, ritmos e frases rítmicas identificadas pelos músicos aos repertórios de ijexá, barravento e maracatu de baque virado. Podemos observar, sobretudo na primeira parte da apresentação, uma forte referência à um imaginário ligado às religiões afro-brasileiras: dois dançarinos interpretam Ogum e Oxum, divindades do candomblé; os músicos guardam uma postura cênica séria e concentrada; as letras das canções invocam o universo mítico de Ogum, suas características e poderes; os ritmos interpretados integram o complexo musical ritual do candomblé e da umbanda.

Vejamos mais em detalhes as três músicas[18] que integram o pot-pourri com o qual Tamaracá inicia sua *perfomance*: "Ele jurou bandeira", ponto de umbanda que pode ser escutado em gravações na internet; "Tambor de Alafin", composição de mestre Pessoa, músico brasileiro que habitou em Paris formando o grupo de ijexá Ilê de Irokô; e finalmente "São Jorge", uma das mais celebres canções do compositor Jorge Ben Jor. Elas são acompanhadas unicamente por instrumentos de percussão, voz principal e coro, tecendo transições à partir de uma mudança de ritmo: do barravento (compasso binário composto) ao ijexá (compasso binário simples).

Nesta introdução, Tamaracá opera um duplo deslocamento: as toadas ligadas à um repertorio religioso se transformam em "peças de musica" – descontextualizadas de sua situação ritual e enquadradas por um arranjo – enquanto uma canção vinda do universo da musica popular, guardando apenas sua melodia de base sobre um ritmo de ijexá, ganha aparência de "música tradicional". Os procedimentos de composição utilizados nesse extrato consistem na transformação da rítmica "original" das toadas e da canção, na criação de novas frases de alfaia, na transposição de ritmos para a arquitetura musical do maracatu de baque virado e na reunião de diferentes repertórios, tecendo uma continuidade entre eles. Se o nível técnico e musical dos participantes impõem limitações objetivas à criação artística, pois grande parte são músicos amadores ou iniciantes, ela parece no entanto estar menos ligada a idéia de "composição musical inédita". O interesse da peça musical reside no agenciamento de elementos preexistentes, nos pequenos deslocamentos e transformações propostas pelo diretor musical do grupo.

Num primeiro momento, podemos afirmar que a estetização da dança e da musica do candomblé deseja criar, através da pratica artística, uma relação direta entre religião afro-brasileira e o maracatu de baque virado. Entretanto, a escolha do repertório não é o único

[18] A segunda parte desta apresentação, que não será analisada aqui, consiste numa evolução de bateria composta por ritmos e frases rítmicas do repertório do Maracatu Nação Estrela Brilhante e do grupo percussivo Trovão das Minas. A performance termina com uma loa composta por Celso Soares: "Tamaracá é baque de ouro, responde no coro ao ouvir cantar / com mineiro, gonguê e abê, repica a alfaia ao caixa chamar".

aspecto constitutivo da abordagem tradicional do maracatu proposta por Tamaracá. A relação entre o grupo parisiense e sua manifestação inspiradora se elabora em varias dimensões: na seleção do material sonoro e da instrumentação (repertório, estilo, estética) mas sobretudo através de um modo de transmissão no qual reinam uma disciplina rigorosa e uma forte hierarquização (na forma de uma identificação entre a personalidade do diretor musical e o grupo).

Enfim, os jogos de apropriação presentes na criação musical de Tamaracá ultrapassam largamente a esfera da manifestação ou do grupo inspirador, integrando outras fontes, gêneros e influências. Sua identidade como um grupo parisiense fiel à uma tradição musical é essencialmente problemática e paradoxal, necessita ser constantemente verificada, negociada, transformada. Jogos de espelhamento e individualização que são importantes motores para a criação artística do grupo, mas que favorecem sobretudo a criação de redes e a circulação de músicos e mestres entre a Europa e o Brasil. Uma busca de "filiação" que pode ser compreendida como uma maneira de se inscrever no movimento do maracatu de baque virado brasileiro mas igualmente como uma estratégia eficaz para a criação de referências culturais na França, tendo como objetivo a longo prazo a organização de uma rede de "maracatus tradicionais europeus".

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Maria Cristina. *A Nação Maracatu Estrela Brilhante de Campo Grande*. Universidade Federal de Pernambuco (trabalho de especialização em Etnomusicologia), 2001.

BARBOSA, Virginia. *A reconstrução musical e socio-religiosa do maracatu Estrela Brilhante (Recife): casa amarela/Alto José do Pinho (1993-2001)*. Universidade Federal de Pernambuco (trabalho de especialização em Etnomusicologia), 2001.

BECKER, Howard. *Les mondes de l'art,* Flammarion: Paris, 1988.

BECKER, Howard; Robert FAULKNER. *"Qu'est qu'on joue maintenant?" Le répertoire de jazz en action*. La découverte: Paris, 2011.

CAMPOS, Lúcia. "Siba e a Fuloresta: das festas da mata norte Pernambucana aos festivais de *world music* na europa", In *Anais da V ENABET - Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia,* Belém, 2011.

CARVALHO, Ernesto Ignácio de. *Dialogo de negros, monologo de brancos: transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado.* Universidade Federal de Pernambuco (dissertação de mestrado), 2007.

CHAMONE, Emília. "La tradition conjuguée au présent une ethnographie du spectacle AfroBrasil". *Vibrant, Virtual Brazilian Anthropology,* 2011, vol.8, n.1.

COSTA, Pereira da. [1908] *Folklore pernambucano*: *subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974.

ESTIVAL, Jean-Pierre & CLER, Jérôme. Structure, mouvement, raison graphique: le modèle affecté. In *Cahiers de musiques traditionnelles*, Rythmes, vol 10, Ateliers d'ethnomusicologie: Genève, 1997.

GARRABE, Laure. *Ethnographie des jeux du corps dans le maracatu rural (Pernambuco, Brésil). Journal des anthropologues.* Consultado no dia 15 de junho de 2012. http://jda.revues.org/741

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. *Xangôs e maracatus: uma relação historicamente construída*. *Ciências Humanas Em Revista*, São Luís, Vol. 3, n° 2, pp. 59-72, 2005.

GUILLOT, Gérald. *Des objets musicaux implicites à leur didactisation formelle exogène : transposition didactique interne du suíngue brasileiro en France*. Universidade Paris Sorbonne (tese de doutorado), 2011.

GUILLOT, Maïa. *De Recife à Paris: Performance artistique et identité religieuse dans les maracatus-nação*. Universidade Paris X- Nanterre (projeto de pesquisa), 2011.

KUBRUSLY, Clarisse Quintanilha. *A experiência etnográfica de Katarina Real (1927-2006): Colecionando maracatus em Recife.* Universidade Federal do Rio de Janeiro (dissertação de mestrado), 2007.

LABORDE, Denis. Pour une science indisciplinée de la musique. In : T. Loopuyt, S. Iglesias, A. Langenbruch (Ed.) *Musik, Kontext, Wissenschaft. Interdizsiplinäre Forschung zu Musik, Berlin, 2012.*

LENCLUD, Gérard. « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de "tradition" et de "société traditionnelle" en ethnologie ». In *Terrain*, 9, 1987.

_____. « Qu'est-ce que la tradition ? », In Marcel Détienne : *Transcrire les mythologies*, Paris : Albin Michel : 25-44, 1994.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-Nação: ressignificando velhas histórias*. Recife: Editora Bagaço, 2005.

_____. *Maracatus e maracatuzeiros: descontruindo certezas, batendo alfaias e fazendo histórias.* Recife: Edições Bagaço, 2008.

_____ . "As nações de maracatu e os grupos percussivos: as fronteiras identitárias." In: GUILLEN Isabel; LIMA Ivaldo. *Cultura Afro-descendente no Recife: Maracatus, valentes e catimbós*. Edições Bagaço, 2007.

PASSERON, Jean-Claude ; REVEL, Jacques. *Penser par Cas*. Paris: Editions de l'EHESS, 2005.

REVEL, Jacques. *Jeux d'échelles: La micro-analyse à l'expérience.* Paris: Editions de l'EHESS, 1996.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil.* São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1932.

SANDRONI, Carlos. "Tradicionalidade e suas controvérsias no maracatu de baque- virado. In *Anais da V ENABET - Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia,* Belém, 2011.

VAILLANT, Anaïs. *Ethnographie d'une pratique musicale en mouvement. Exemple d'une batucada à Nice*. Universidade Aix-Marseille 1 (dissertação de mestrado em antropologia), 2005.

Questões de subalternidade e produção de conhecimento: vivências com o *blues* de Salvador (BA)

Eric Hora Fontes Pereira
ericassmar@gmail.com
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Resumo: O presente texto fornece reflexões sobre o universo do *blues* na cidade de Salvador – tema de minha pesquisa de mestrado em Etnomusicologia – a partir de referenciais oriundos das teorias pós-coloniais e das epistemologias de diferença. Aliando-se às abordagens de autores como Bhabha, Said e Carvalho, o texto se propõe a refletir sobre a produção de conhecimento e protagonismo na pesquisa por parte de povos subalternos, estimulando desconstruções de pensamentos canônicos nessas esferas e associando as discussões levantadas ao campo de pesquisa destacado. Neste sentido, vêm à tona reflexões sobre as questões que colocam o *blues* em posição de subalternidade e tópicos sob os quais esta analogia torna-se viável, em uma perspectiva empenhada em estimular a quebra de binarismos nos diálogos entre uma pluralidade de manifestações dentro de um mesmo contexto cultural. A leitura representa uma possível contribuição à Etnomusicologia através de questões sobre produção de conhecimento a partir de tópicos ligados à diferença, alteridade e subalternidade dentro do campo temático da área, apontando possíveis ressalvas e situando as perspectivas de fala das referências adotadas.
Palavras-chave: *Blues*; Música em Salvador (BA); Música e Estudos de Subalternidade.

Abstract: This paper offers thoughts on blues in the city of Salvador – the subject of my Master's research in ethnomusicology - utilizing references from postcolonial theories and epistemologies of difference. Following approaches by authors such as Bhabha (2001), Said (2007) and Carvalho (2001), this text aims to reflect on the subaltern production of knowledge production and leadership in research, stimulating deconstructions of canonical thoughts in these spheres and associating these discussions with the emphasized research site.. In this sense, reflections about the issues are brought to light which locate the blues in a position of subalternity and topics under which this analogy becomes feasible, in a perspective committed to stimulate the breakdown of binaries in the dialogues between a plurality of events in a single cultural context. This interpretation represents a possible contribution to ethnomusicology through questions about knowledge production from topics related to difference, otherness and subalternity in the area's subject field, pointing out possible caveats and situating the perspectives of the voice of the utilized references.
Keywords: Blues – Salvador – Ethnomusicology.

Questões que dizem respeito à produção de conhecimentos em diversos campos sempre foram de grande interesse pessoal. No que tange à seara acadêmica, os meios através dos quais se constroem os lugares de autoridade inconteste dos pesquisadores nos levam a uma ampla gama de questionamentos e desconstruções. A ciência que, de modo geral, nos é trazida como legítima e imparcial, tem em seu corpo de saberes o resultado de construções culturais, sociais e políticas diversas que são representadas por lugares específicos de fala nas formulações de discursos.

Sobre o campo da Antropologia, José Jorge de Carvalho traz à tona a questão das óticas colonizadoras implícitas no olhar etnográfico frente a vozes subalternas, bem como a ocidentalização do campo temático da disciplina. O autor destaca a tarefa de "descolonização das paisagens mentais" (Carvalho, 2001, p. 111) em diversas disciplinas das ciências humanas, implicando em uma revisão de seus cânones.

Em sua crítica, o autor recorre a diversos teóricos que lidam com questões ligadas a subalternidade e os chamados estudos "pós-coloniais", a exemplo de Gayatri Spivak, Edward Said e Homi Bhabha. Estas abordagens, cada qual à sua maneira, chamam atenção para um aspecto importante: a construção de conhecimentos por parte de grupos subalternos em países de Terceiro Mundo.

Enxergo uma viável possibilidade de diálogo entre tópicos relacionados à subalternidade e diferença com a minha pesquisa de mestrado, que aborda a prática do *blues* na cidade de Salvador. Trata-se de um universo ainda muito pouco abordado em pesquisas acadêmicas, cujas primeiras manifestações das quais se têm notícia datam do fim dos anos 80.

No que diz respeito ao blues no Brasil, Roberto Muggiati destaca que as primeiras bandas eram formadas por jovens brancos de classe média saturados do rock e que não conseguiam encontrar na MPB uma identificação para seus anseios e seu estilo de vida (Muggiati, 1995, p. 191).

Com a intensificação de processos migratórios nos Estados Unidos e o desenvolvimento de novas tecnologias de gravação e difusão do produto musical, o *blues* dos negros americanos se disseminou por diversas cidades e contextos urbanos e, posteriormente, exerceu influência fundamental no surgimento de gêneros musicais como o *jazz* e o *rock*.

Álvaro Assmar, meu pai, destaca em relato a mim concedido a influência do *rock* dos Beatles e de artistas da Jovem Guarda em sua formação, colocando-os como responsáveis por sua primeira inclinação para a música. Na esteira deste processo, artistas brancos e ingleses como Eric Clapton, Rolling Stones e Led Zeppelin faziam o *rock* com uma maciça influência do *blues* e eventualmente executavam suas versões de *standards*[1] de artistas negros americanos pelos quais foram influenciados.

No recente III Encontro Regional Nordeste / I Encontro Regional Norte da ABET, destaquei em comunicação três exemplos de composições de *blues* de artistas soteropolitanos, associando-os a determinados aspectos ligados às suas respectivas paisagens sonoras. Não pretendo esmiuçar novamente estas análises, me limitando neste momento a destacar que as canções serviram como exemplos de discursos musicais da apropriação do gênero musical na cidade, envolvendo instrumentação e sonoridades semelhantes ao *rock* como o dos artistas destacados e abordando temas referentes ao cotidiano destes músicos em Salvador.

Este tópico, no meu entendimento, de imediato pode dialogar com alguns aspectos referentes a questões de subalternidade. O *blues* de Salvador figura como segmento minoritário em termos de mídia e alcance de público na cidade e, desta forma, se constitui como um discurso de subalternos. O propósito de minha pesquisa tem sido o de lidar com as etnogra-

[1] [...] tema jazzístico que passa a ser um clássico do estilo (Hobsbawn, 1989, p. 369).

fias de modo a estabelecer diálogos com os indivíduos entrevistados, levando em consideração o fato de eu também ser um músico e filho de um músico de *blues* na cidade de Salvador e todos os fatores que configuram esse lugar de fala específico.

Álvaro Assmar é guitarrista, cantor e compositor de *blues*. Nascido e radicado em Salvador, foi um dos fundadores do grupo Blues Anônimo em 1989 – junto com o baixista Octávio Américo e o baterista Raul Carlos Gomes – e desde 1995 desenvolve seu trabalho solo, que já conta com cinco CDs e dois DVDs lançados. Novamente em relato dirigido a mim, afirma que percebe que o músico de *blues* na cidade é encarado por vezes como uma espécie de "forasteiro", que se apropria de uma estética musical de origem estrangeira supostamente em detrimento das tradições nacionais.

Este aspecto apontado pelo músico baseado em suas vivências pode relacionar-se, dentre outros fatores, com os novos paradigmas decorrentes dos processos de globalização. George Yúdice fornece importantes referenciais epistemológicos sobre os diversos usos da cultura e discute a chamada "cidadania cultural". Em suas reflexões sobre o tema, o autor também traz à tona a questão do direito cultural. Achei válido expor aqui sua citação do *Project concerning a declaration of cultural rights*, do Grupo de Friburgo.

Os direitos culturais incluem a liberdade de se engajar na atividade cultural, falar a língua de sua escolha, ensinar sua língua e cultura a seus filhos, identificar-se com as comunidades culturais de sua escolha, descobrir toda uma variedade de culturas que compreendem o patrimônio mundial, adquirir conhecimento dos direitos humanos, ter uma educação, não deixar representar-se sem consentimento ou ter seu espaço cultural utilizado para publicidade, e ganhar respaldo público para salvaguardar esses direitos (Grupo de Friburgo, 1996 In Yúdice, 2006, p. 41).

A questão do direito cultural é um paradigma que ganha novos significados a partir dos processos de globalização e está intimamente ligada aos conceitos de identidade na pós-modernidade. Stuart Hall fornece reflexões sobre estes, ressaltando a emergência e suspensão de diversas identidades por toda a parte, sendo estas o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns no mundo globalizado (Hall, 2006, p. 88).

Nesse contexto da chamada pós-modernidade, o próprio Hall em "Da Diáspora" reflete sobre as questões das diferenças e subalternidade imbricadas nestas novas disposições de identidades. A partir daí, destaca as ações produtivas nestes meios como resultado de políticas culturais de diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural (Hall, 2011, p. 320).

A problematização dos meios de produção do conhecimento dito neutro e a reflexão sobre estas políticas culturais de diferença são fundamentais para se conceber o surgimento e protagonismo das novas identidades em seus discursos. Edward Said faz considerações sobre o equívoco no consenso de que o conhecimento declaradamente "político" é inferior e "menos científico", sublinhando a ligação desta designação com toda forma de conhecimento (Said, 2007).

Relaciono esta observação à proposta de conhecimento situado, apresentada por Donna Haraway que, a partir de epistemologias feministas, defende que todo conhecimento é político e carrega consigo o lugar de quem fala (Haraway, 1988) – ponto que tem sido referencial importante em minha pesquisa sobre o *blues* em Salvador, que lida com questões de abordagem participativa e protagonismo na pesquisa.

As falas de teóricos como Homi Bhabha e Edward Said – indiano e israelense, respectivamente – representam lugares de fala periféricos cujas abordagens dão conta de pontos importantes, que compreendem reflexões sobre a questão da subalternidade e a necessidade de diálogos mais eficazes com o discurso do subalterno com autonomia em relação a mediações de matrizes hegemônicas.

Em "O local da cultura", a partir da crítica a abordagens que reforçam o binarismo em novas teorias sobre o Outro, Homi Bhabha defende a abertura de um "espaço de tradução", um "lugar de hibridismo" (Bhabha, 2001, p. 51), que envolva negociações e construa novos objetos políticos, efetivamente.

Parece-me adequado enxergar a produção de conhecimentos e de diferença pelos protagonistas do *blues* em Salvador a partir dos "entre-lugares". O acesso ao *blues* norte americano, viabilizado em grande parcela pelo contato inicial com o rock, e a apropriação desta identidade musical no contexto sociocultural da cidade de Salvador constituem esta produção e lidam diretamente com este "lugar de hibridismo" e com as construções sugeridas por Homi Bhabha.

Expandindo nossas reflexões, Clifford Geertz argumenta em favor de uma Antropologia Interpretativa, estimulando abordagens que não apenas partam de relações de causa e efeito, ressaltando a importância dos signos e significados no entendimento da arte enquanto sistema cultural. Embora haja críticas à sua abordagem e às relações de poder subjacentes na construção do citado processo interpretativo, esta compreensão pode ser aliada aos novos conceitos e paradigmas das identidades na pós-modernidade, também no sentido de argumentar em favor da construção de discursos por parte dos subalternos. Geertz considera a necessidade de colocarmos em prática a difícil tarefa de

> [...] ver-nos, entre outros, como apenas mais um exemplo da forma que a vida humana adotou em um determinado lugar, um caso entre casos, um mundo entre mundos. Se a antropologia interpretativa tem alguma função geral no mundo, é a de constantemente re-ensinar esta verdade fugaz (Geertz, 1997, p. 30).

Lançando olhares sobre o *blues* em Salvador, este pode figurar aqui como um "mundo entre mundos", estes representados por diversos outros segmentos minoritários que desenvolvem suas práticas musicais no contexto urbano da cidade em circunstâncias limitadas de produção. Neste sentido, são discursos de subalternos que, cada qual com suas feições específicas, constroem suas trajetórias não obstante as dificuldades encontradas no processo.

É fundamental situar as discussões sobre alteridade e subalternidade dos autores citados ao longo do texto no sentido de reconhecer que estas, em seu contexto de origem, endossam outros discursos, que partem de outros lugares de fala, não cabendo aqui uma analogia direta destes com as questões que envolvem o *blues* em Salvador.

O diálogo que proponho entre estas teorias e o contexto do *blues* de Salvador se dá sobre as questões levantadas ao longo deste texto e também pode envolver aspectos como as relações desta prática e seus discursos de apropriação com o *blues* nos Estados Unidos, as interações entre os protagonistas com outras práticas musicais no contexto de Salvador, os diálogos entre o blues em Salvador e as cenas deste gênero musical em outras cidades e estados no país, dentre outros tópicos.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. *O local da cultura.* Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CARVALHO, José Jorge de. *O olhar etnográfico e a voz subalterna.* In: Horizontes Antropológicos, ano 7, n. 15. Porto Alegre: 2001, p. 107-147.

GEERTZ, Clifford. *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa.* 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

GRUPO de Friburgo. *Project concerning a declaration of cultural rights.* Paris: UNESCO, setembro, 1996. In: YÚDICE, George. A conveniência da cultura na era global. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 41.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Trad: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais.* Org: Liv Sovik. Trad: RESENDE, Adelaide La Guardia... [et al.]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HARAWAY, Donna. *Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective.* Feminist Studies 14, n. 3, Feminist Studies Inc, 1988.

HOBSBAWM, Eric J. *História social do jazz.* Tradução de Angela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

MUGGIATI, Roberto. *Blues da lama à fama.* São Paulo: Ed. 34, 1995.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente.* São Paulo: Cia das Letras, 2007.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura na era global.* Belo Horizonte: UFMG, 2004.

"Pra lá da Anhanguera" também tem cultura: música afro-brasileira e sustentabilidade nas periferias de Campinas (SP)

Érica Giesbrecht
egiesbrecht@gmail.com
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Resumo: Com base no pensamento de John Blacking sobre modos de socialização mediados pela prática musical, esse artigo busca trazer relações entre a musicalidade afro-brasileira praticada por comunidades musicais sediadas em Campinas, São Paulo, e suas formas de sustentabilidade culturais e artísticas. Em outras palavras, busco explorar de que maneiras um tipo específico de musicalidade praticada em conjunto teria criado bases para modos de agência, autonomia e sustentabilidade entre esses grupos, numa cidade onde o cenário cultural se encontra particularmente devastado em decorrência da má administração dos últimos governos.

Palavras-chave: Sustentabilidade; Legados musicais afro-brasileiros; Comunidades musicais.

O tema da sustentabilidade tem sido recorrente na literatura pertinente a diversas áreas do conhecimento. Suas dimensões ecológicas, urbanas, econômicas, culturais, dentre outros aspectos, têm reunido acadêmicos e organizações não governamentais, dentre outras associações, em torno de discussões e ações geradoras de meios perpetuáveis de sustentação da vida, em todos as suas dimensões. No campo artístico e cultural, essa discussão não se limita apenas a uma temática a ser retratada, mas torna-se cada vez mais uma prática; a promoção da arte, no Brasil e em várias partes do mundo, tem se pautado em formas alternativas ao apoio do governo ou de empresas patrocinadoras, buscando base em ações colaborativas de expectadores, sociedades amigas ou doações de amigos e parentes, por exemplo.

Na cidade de Campinas, interior de São Paulo, sobressaltam na cena cultural grupos de cultura popular afro-brasileira que há quase três décadas já preconizavam um modelo autossustentável de produção de arte, preponderantemente de música e dança, seguindo orientações ideológicas bastante específicas, que atualmente poderiam ser vistas como precursoras de engajamentos coletivos e sustentáveis do fazer artístico. Dedicando-se a um repertório musical afro-brasileiro considerado tradicional e que remete diretamente à vida em quilombos, senzalas e cortiços, esses grupos já vêm há tempos vivenciando experiências de coletividade, acolhimento e apoio mútuo frente situações de preconceito, rejeição, intolerância e desigualdade, tão comuns nos grandes centros urbanos. Note-se que a noção de preconceito compartilhada entre esses artistas coaduna-se com a percepção de vários intelectuais (Fanon 2008, Munanga 2004, Segato 2005), negros ou não, sobre o processo histórico de discriminação sociorracial sedimentado na sociedade brasileira. Autores como Frantz Fanon, por exemplo, são leitura recorrente.

Com base no pensamento de John Blacking sobre modos de socialização mediados pela prática musical, esse artigo busca trazer relações entre a musicalidade afro-brasileira praticada por estes grupos e suas formas de sustentabilidade culturais e artísticas; em outras palavras, busco explorar de que maneiras um tipo específico de musicalidade praticada em conjunto teria criado bases para modos de agência, autonomia e sustentabilidade entre gru-

pos dedicados à cultura afro-brasileira na cidade de Campinas, onde o cenário cultural se encontra particularmente devastado em decorrência da má administração dos últimos governos.

Os primeiros desses grupos culturais começaram a surgir ao final da década de 1980 ocupando espaços, temporal ou permanentemente, nos bairros situados "pra lá da Anhanguera" buscando reunir seus residentes. Essas regiões, separadas pela Rodovia Anhanguera, correspondem ao oeste e noroeste de Campinas e se tornaram a noção mais comum de periferia na cidade.

Desde as primeiras formações, tais grupos vêm se especializando nos chamados repertórios tradicionais afro-brasileiros de música e dança, a exemplo de maracatus, lundus, jongos, sambas paulistas, dentre outras culturas expressivas. Cada grupo pode manter um repertório que contemple apenas uma ou várias dessas manifestações. Pesquisam, ensaiam e apresentam performances de dança e música ao público, nem sempre visando ganhos financeiros pelo exercício dessas atividades. Várias são as fontes de suas pesquisas, envolvendo desde literatura e recursos midiáticos como filmes, gravações em áudio e buscas na internet, até consultas a senhoras e senhores mais velhos, que chegaram a experienciar essas expressões no passado e que, em muitos casos, compõe os grupos do presente ou participam de outras atividades relacionadas à difusão da cultura afro-brasileira. A associação a esses grupos é voluntária e ocorre por meio de visita e participação nos ensaios ou encontros, na maior parte dos casos. Além de reunirem pessoas que se declaram negras e de baixa renda, são abertos à participação de qualquer interessado em apoiar suas causas; não são grupos homogêneos, portanto, mas majoritariamente negros.

Uma dessas associações, a Casa de Cultura Tainã criada em 1989, por exemplo, foi formada a partir de apoios governamentais, juntamente com outras Casas de Cultura espalhadas por várias regiões da cidade. Entretanto, ao contrário dos demais centros culturais, que deixaram de existir a partir do momento em que esses apoios cessaram, a Casa Tainã permaneceu ativa graças a sua versatilidade e sua orientação de seguir um modelo independente dos auxílios públicos. Através de cachês e prêmios gerados a partir de sua orquestra de tambores de aço, seus espetáculos de dança e música "afro" e da participação em editais públicos, o centro cultural teve êxito em garantir meios de sustentabilidade. Atualmente, a Casa Tainã vem seguindo a orientação de inserir a comunidade em processos de formação de cidadania, que vão desde a conscientização de seus direitos até o usufruto de bens culturais.

Hoje, além dos grupos de música e dança, contam com uma biblioteca, atividades para pessoas da terceira idade, laboratórios de acesso a computadores e internet através de software livre, banco comunitário de preservativos, e muitas oficinas oferecidas tanto pelos seus associados, quanto pelos diversos artistas e folcloristas do Brasil e do mundo que por ali vêm passando desde a fundação. Há uma preocupação clara com a construção de uma identidade negra, através da recuperação da memória social da vida nos bairros negros de Campinas, e de suas expressões culturais.

Contemporaneamente formava-se o grupo Urucungos, Puítas e Quijêngues (1988), a partir de oficinas ministradas pela folclorista Raquel Trindade na Universidade Estadual de Campinas. Em contato direto com os integrantes da Casa de Cultura Tainã o Urucungos se

consolidava como grupo de performances de legados musicais afro-brasileiros seguindo o mesmo modelo de sustentabilidade. Tal orientação autossustentável também foi seguida por outras associações, com ou sem sede, ligadas a algum tipo de performance afro-brasileira. Assim, surgiram diversos grupos culturais como a Comunidade Jongo Dito Ribeiro, criada em 2001, Ponto de Cultura Ibaô, criado em 2005, dentre muitos outros. Pensando-se como comunidades musicais independentes da oferta de fomentos municipais diretos ou patrocínios, e ainda prezando por relações de apoio mútuo entre os participantes, esses grupos nos apresentam um terreno complexo de mediações e reciprocidade através da música[2], gerando-se a possibilidade de sustentabilidade de sua arte, suas vidas e seu posicionamento diante do mundo.

Dentre os variados estilos musicais praticados pelos grupos campineiros existem alguns pontos em comum. Em primeiro lugar, esses são considerados repertórios afro-brasileiros originados a partir de experiências comunitárias - como em senzalas, quilombos ou cortiços - que fizeram parte da trajetória dos africanos e seus descendentes no Brasil.

Instrumentalmente, nota-se a primazia dos tambores e outros instrumentos de percussão que se complementam e demandam total sincronicidade rítmica entre seus tocadores. O ritmo se estende aos corpos orientando os dançarinos e as plateias, que são estimuladas a interagir dançando, cantando ou batendo palmas, como formas de contribuição sonora ou cinética. As canções são curtas e muito repetitivas, especialmente nos momentos em que os performers querem abraçar o público e envolve-los em suas danças[3]. Reforçando engajamentos comunitários entre todos os presentes, praticamente eliminando limites entre performers e plateias, a prática desses repertórios também remete à força de comunidades negras do passado que se sustentaram e resistiram a privações, segregações e violência.

À luz do pensamento de John Blacking, que já na década de 1960 propunha que não apenas o social é capaz de gerar música, mas que a música é capaz de produzir a própria experiência social, perfazendo meios de interação específicos, percebemos que a prática de tais repertórios é capaz de acionar teias de significados que regeneram sentimentos de comunhão e empoderamento coletivo. Envolvidos na experiência do canto e do movimento direcionados pelo som dos tambores, os participantes incorporam a história dos africanos escravizados nas fazendas pernambucanas de cana-de-açúcar narradas nas loas de maracatu, ou a luta pela terra teatralizada no bumba-meu-boi, por exemplo. A performance recria, através de palestras não verbalizadas e experiências sensíveis, comunidades ancestrais nos corpos dos participantes do presente (Schechner, 2002).

Ao se compreenderem enquanto comunidades fortalecidas e capacitadas para se sustentarem, esses grupos têm colocado em prática propostas como as de Nestor Garcia Canclini (1982) para a produção artística na contemporaneidade: a substituição do individualismo pela criação coletiva e pelo deslocamento da visão da obra artística do gênio individual para o contexto cultural e material em que esta obra é produzida.

[2] Suzel Reily (2002) demonstra como relações de reciprocidade se recriam através do fazer musical em seu estudo sobre Companhias de Reis em São Bernardo do Campo.

[3] Todas essas características musicais são apontadas por Thomas Turino (2008) como práticas de um fazer musical participativo, ou seja, um de fazer música em que o principal objetivo é processo de envolvimento de todos os presentes na performance musical.

Como notou Lee Higgins (2007), uma experiência comunitária musical pode ser a base sobre a qual se constroem fóruns da vida social. Comunidades musicais constituem para o autor uma forma democrática de hospitalidade, promovendo igualdade e acessos múltiplos, bem como aberturas, diversidades, liberdade e tolerância. Seu trabalho nos mostra como a prática musical em comunidade é capaz de engendrar novas perspectivas de vida.

Extremamente ativos e sem contar com apoio governamental, a não ser pelos recursos angariados através de editais culturais, esses grupos não pensam em arte ou cultura como produto, mas essencialmente como processo. Não estão interessados apenas no espetáculo, na mostra de vídeo ou na exposição, mas em todo o processo capaz de envolver a comunidade do entorno, os moradores das regiões mais periféricas da cidade de campinas, para se chegar a esses resultados. Isso está diretamente relacionado ao modo como compreendem suas permanências nas margens da cidade e dos investimentos em cultura.

Especialmente na última década, em que o governo eleito por dois mandatos seguidos foi condenado por desvio de verbas e alvo de cassação de mandatos, Campinas viu sua Orquestra Municipal e seus teatros, outrora prioridades da secretaria de cultura, ficarem à míngua ou mesmo fecharem suas portas. Nesse mesmo período, os grupos culturais negros, que não fizeram parte das prioridades orçamentárias do governo municipal, mantiveram-se em pé, dando lições de sustentabilidade.

O fato de estarem às margens dos investimentos em cultura na cidade, e ainda sediados em suas regiões mais periféricas não lhes criou um desejo por uma visibilidade no centro; pelo contrário, pensam na sua força para distribuir a cultura para além dos limites do centro da cidade e compreendem-se como núcleos de cultura dinâmicos que devem permanecer exatamente nas periferias, pois é nesses lugares que o fortalecimento de identidades negras, a reversão dos rechaços sociais e o processo artístico sustentável se fazem necessários.

REFERÊNCIAS

BLACKING, John. Venda *Children's songs: A study in ethnomusicological analysis.* Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1967.

CANCLINI, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

HIGGINS, Lee. *Acts of hospitality: the community in community music. In: Music Education Research, Philadelphia* , 9(2), 281-291, 2007.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

REILY, Suzel Ana. *Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil.* Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies, an introduction.* London: Routledge, 2002.

SEGATO, Rita Laura. "Raça é signo". In: Série *Antropologia*. Brasília, 2005. P. 1-16.

TURINO, Thomas. *Music as social life: The politics of participation.* Chicago: University of Chicago Press, 2008.

Recriando tradições: o Grupo Sabor Marajoara e a Congada Chapéu de Fitas no Festival do Folclore de Olímpia[1]

Estêvão Amaro dos Reis
Lenita Waldige Mendes Nogueira
estevaoreis@yahoo.com.br
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Resumo: O Festival do Folclore de Olímpia – São Paulo (FEFOL) o maior evento do gênero no país, completou em 2012 quarenta e oito anos de existência e em seu espaço são encontradas manifestações folclóricas ou tradicionais de todas as regiões brasileiras. No presente trabalho o conceito de "tradição inventada" discutido por Hobsbawm (1997) é utilizado para a análise dos fenômenos ocorridos no FEFOL e, mais especificamente na sua relação com dois dos grupos folclóricos inseridos em seu contexto: o Grupo Sabor Marajoara (Pará) e A Congada Chapéu de Fitas (São Paulo). A partir do pressuposto de que tais grupos tomaram para si o espaço do FEFOL como o local apropriado e o ponto culminante para a realização de suas atividades, nossa análise busca compreender as trocas e as transformações culturais e simbólicas postas em movimento neste processo de recriação de práticas tradicionais no ambiente contemporâneo, fenômeno comum no Brasil do século XXI.
Palavras-chave: festivais de folclore; tradição; música; cultura popular.

Abstract: Olímpia's Folklore Festival – São Paulo (FEFOL), the largest event of its kind in the country, completed its forty-eighth year in 2012. Folkloric or traditional expressions from all regions of Brazil can be found there. The present work utilizes Hobsbawm's (1997) concept of the "invented tradition" to analyze the phenomena which occur at FEFOL and, specifically as it relates to two of the folkloric groups which partake in this context: Grupo Sabor Marajoara (from Pará) and The Congada Chapéu de Fitas (from São Paulo). With the presumption that these groups understand the FEFOL space as the appropriate place and culminating point for the realization of their activities, our analysis seeks to understand the cultural and symbolic excahnges and transformations put into action in this process of the recreation of traditional practices in a contemporary context, a common phenonon in twenty-first-century Brazil.
Keywords: folklore festivals; tradition; music; popular culture.

Os festivais de folclore e o FEFOL

Os festivais de folclore e os encontros de cultura tradicional têm representado um tipo de evento de caráter emblemático. Influenciados[2] pelas primeiras pesquisas realizadas por folcloristas, nascem com o objetivo de salvaguardar as manifestações folclóricas ou tradicionais que, de acordo com a visão destes pesquisadores, estariam em vias de extinção.

[1] Este trabalho é parte da pesquisa de Mestrado desenvolvida pelo autor junto ao Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.
[2] Não negligenciando que a influência é bilateral, ou seja, que toda influência é uma via de mão dupla onde o que influencia é também influenciado. No contato entre as dinâmicas culturais é que as transformações se fazem perceptíveis.

Lucas (2002) assinala que estas primeiras pesquisas realizadas por folcloristas eram de natureza essencialmente descritiva que mesmo reconhecendo sua importância no que concerne ao levantamento de dados, à documentação e valorização pouco contribuíram "para compreensão do contexto sociocultural que as abriga e da concepção de mundo daqueles que as produzem."

> Uma das finalidades desses estudos era o aproveitamento do material coletado e documentado para futura reelaboração por artistas eruditos. Na medida em que o que motivou alguns desses primeiros estudos era uma busca pela construção de uma identidade nacional, brasileira, o "objeto folclórico" tornava-se o foco principal de atenção, em detrimento de seus produtores e toda a diversidade sociocultural que o conforma e determina. (Reily, 1990 *apud* Lucas, 2002, p. 38 - 39).

Segundo Lucas a perspectiva desse tipo de estudo impregnou o termo "folclore" de uma conotação pejorativa, o que o fez ser evitado e questionado por alguns pesquisadores.

Todavia, em todo o ambiente que cerca o nosso estudo constatamos que a utilização do termo folclore prevalece em relação à cultura popular. O festival é do folclore; os grupos participantes se denominam grupos folclóricos; e os organizadores, os moradores da cidade, os visitantes e todas as pessoas envolvidas direta ou indiretamente também se referem ao FEFOL no mesmo termo: folclórico. Diante disso, e mesmo conscientes de que essa questão requer um maior aprofundamento, também optamos pela utilização deste termo no contexto da nossa pesquisa. Longe de considerá-lo impregnado de conotações pejorativas, outorgadas a ele por algumas linhas de pensamento, trata-se aqui de pensar este termo como uma forma legítima de apresentar um saber tradicional.

A respeito da natureza dos eventos inspirados e originados a partir das primeiras pesquisas e no qual supostamente o FEFOL se enquadraria, Lucas diz.

> Esse tipo de enfoque dispensado às tradições populares nas pesquisas será o mesmo que inspirará certos eventos de natureza "folclórica" promovidos pelos mecanismos oficiais de ação cultural, em que se observa normalmente uma descontextualização, um desvirtuamento de objetivos e uma descaracterização das funções básicas das manifestações tradicionais. (Lucas, 2002, p. 39).

Essa linha de pensamento, sintetizado na citação acima, influenciou grande parte dos estudos relacionados às manifestações tradicionais brasileiras. Festivais e encontros de folclore normalmente são vistos pelos pesquisadores como espaços de desvirtuamento das tradições, onde os saberes tradicionais seriam usurpados dos seus herdeiros legítimos, de modo que, desconfigurados e "espetacularizados" (Carvalho, 2004) seriam apresentados na forma de puro entretenimento.

Estamos conscientes da necessidade de considerar uma certa dimensão do poder, e tudo o que ela implica em termos de abuso e opressão pelas quais passaram as comunidades detentoras desses saberes tradicionais, qualquer que seja a análise empreendida pelos diversos pesquisadores. Ainda assim, acreditamos não ser possível uma total submissão destes setores subalternos, frente ao poder hegemônico e, neste sentido, nosso argumento segue

em outra direção. Nele o FEFOL não é visto como um local destinado apenas ao entretenimento, mas sim como um espaço de "negociação", catalisador das manifestações folclóricas ou tradicionais, fortalecendo-as e, em alguns casos, promovendo o seu "renascimento".

O conceito de subalternidade a que nos referimos é assinalado por Popoff (2009):

> Aquele que, "compreende a impossibilidade de alguns grupos de ter sua própria voz, isto é, de manifestar seu próprio universo cultural e legitimá-lo no contexto da diversidade: o 'subalterno' como sujeito condenado ao silêncio e à invisibilidade por parte dos grupos 'hegemônicos'." (Popoff, 2009, p 9).

Para esta autora é necessário relativizar o conceito de subalternidade quando considerado que as instâncias do poder hegemônico e do poder subalterno (identificando o poder subalterno também como uma forma de poder) estão cientes, em maior ou menor grau, de que esta condição de subalternidade é transitória. Isto implica que as duas instâncias de poder, o hegemônico e o subalterno, estejam em constante negociação. O que está em jogo é o equilíbrio e a manutenção da ordem estabelecida. "Não é uma única ordem que é ameaçada, são duas ordens paralelas que, na trégua, apenas mantêm um vulnerável e tácito contrato de uma pacificação ainda mais vulnerável[3]" (Popoff, 2009, p. 4). E ainda, como salienta Canclini (2003), a "negociação" sempre foi uma estratégia[4] muito importante utilizada pelos setores subalternos e na América Latina isso ainda ocorre constantemente, pois a modernidade (poder hegemônico) e os setores "populares" (poder subalterno) convivem lado a lado.

Estas observações têm apenas a finalidade de assinalar o aspecto pelo qual consideramos relevante a discussão acerca das ficções de representação do poder subalterno. Não é nosso interesse no presente trabalho aprofundá-las, mas apenas indicar mais uma possibilidade para a abordagem de temas semelhantes em pesquisas futuras, envolvendo as táticas[5] de "negociação" adotada pelas culturas populares e sua relação com estes novos espaços.

O FEFOL completou em 2012 quarenta e oito anos de existência. Em seu espaço reúnem-se anualmente cerca de sessenta grupos folclóricos e parafolclóricos[6] de todas as regiões do país; em nenhum outro festival de folclore existente no Brasil é encontrada tamanha diversidade. Folias de Reis, Congos e Moçambiques, Boi Bumbá, Bumba meu Boi, Fandangos, Maracatus, Bacamarteiros, Taieiras, Parafusos, Pastoris e Reisados aportam em Olímpia

[3] Para saber mais acerca da representação das relações de poder e o conceito de subalternidade ver: Popoff, em *"As perversões ficcionais da representação: de Vaimaca Perú a Antônio Conselheiro."* (2009).

[4] Michel de Certeau ao referir-se a ação dos setores subalternos em relação aos setores hegemônicos denomina estas ações como táticas desviacionistas, fazendo uma clara distinção entre estratégias e táticas. As estratégias seriam empregadas pelos setores hegemônicos visando o controle dos setores subalternos e por sua vez, os setores subalternos se valeriam de táticas para driblar estas estratégias impostas de dominação. "[...] a tática é a arte do fraco". "[...] a tática é determinada pela *ausência de poder* assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder." As táticas são "[...] gestos hábeis do "fraco" na ordem estabelecida pelo "forte" [...]". CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer.* Tradução Ephraim Ferreira Alves. 11ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p. 101 e 104.

[5] Cf. nota 4.

[6] Os grupos parafolclóricos ou de projeção folclórica, como também são chamados, têm 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 ou tradicionais da cultura popular brasileira.

todos os anos para participar de seu Festival. No decorrer dos anos, na medida em que o FEFOL foi se convertendo em um novo espaço de referência para tais grupos – na definição de Milton Santos (1994, p. 41) espaço como "o meio, o lugar material da possibilidade dos eventos" – um processo de deslocamento se inicia, resultando na "transferência" destas manifestações folclóricas dos seus locais de origem para um novo espaço geográfico e social diverso, ou seja, o espaço do FEFOL, propriamente dito. Desse modo, suas práticas passam por transformações e adaptações, influenciadas pelo novo local no qual se inserem.

O conceito de "tradição inventada" discutido por Hobsbawm (1997) é utilizado para a análise dos fenômenos ocorridos no FEFOL desde o momento de sua criação, seguido por seu desenvolvimento e consolidação quando se transforma no maior festival de folclore do país. Como pressuposto é preciso considerar que o universo das culturas populares no qual estão inseridos os grupos folclóricos abordados nesta pesquisa não é estanque; o contrário, se caracteriza antes pela dinamicidade, presente também no próprio FEFOL. Desta forma, limitamos o nosso campo de análise aos seguintes grupos: Congada Chapéu de Fitas (São Paulo); e o Grupo Sabor Marajoara (Pará). A escolha se deu pelos seguintes motivos: para esses grupos participar do FEFOL representa um aspecto fundamental e ponto culminante das suas atividades, e ainda a história particular de cada um deles guarda uma relação direta com o FEFOL. A Congada Chapéu de Fitas, cujo capitão é descendente de uma família tradicional de congadeiros[7] de Minas Gerais, foi criada em função do FEFOL; a fundação do grupo Sabor Marajoara foi influenciada diretamente pelo espaço do FEFOL após a participação de Paulo Parente, fundador do Sabor Marajoara no Festival.

A Congada Chapéu de Fitas

O Grupo folclórico Terno de Congada Chapéu de Fitas foi fundado na cidade de Olímpia, São Paulo, por José Ferreira em 1974 e desde então se faz presente participando anualmente do FEFOL. José Ferreira, natural de Lagoa da Prata, Minas Gerais, transferiu-se para Olímpia juntamente com a sua família no início dos anos de 1970. Pertencente a uma tradicional família de *congadeiros*, o capitão[8] José Ferreira carrega consigo as tradições de sua família, mas não o Terno de Congo propriamente dito. Passa pelo Estado de Goiás e pela cidade de Uberaba antes de chegar a Olímpia e só aí encontra as condições necessárias para dar continuidade às tradições herdadas de seus antepassados. Em Olímpia ocorre o encontro entre o Capitão Ferreira e o professor José Sant´anna[9] e das conversas originadas a partir deste encontro, e de comum acordo, é criado o Terno de Congada Chapéu de Fitas, "resgatando" assim o que o Capitão Ferreira testemunhara ainda criança em Minas Gerais. Nesse momento, no ano de 1974, o Festival do Folclore de Olímpia já se encontrava em sua nona edição.

[7] *Congadeiros* – como são chamados os integrantes do Congado.
[8] Capitão – como é chamado o líder de um grupo de Congado.
[9] José Sant´anna ou professor Sant´anna como ficou conhecido, nasceu no distrito de Ribeiro dos Santos em oito de julho de 1937 e faleceu em oito de janeiro de 1999. Foi um dos criadores e o responsável pelo desenvolvimento e consolidação do FEFOL. Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, professor de português, pesquisador e folclorista criou o Departamento de Folclore de Olímpia e tornou-se membro efetivo da Associação Brasileira de Folclore. Sua personalidade e seu modo de ser identificavam-se de tal maneira com os integrantes dos grupos folclóricos presentes no FEFOL que a sua figura tornou-se lendária para estes grupos, transformando-se em uma espécie de "mito".

> Esse encontro foi através da Companhia de Santos Reis, que foi feita em promessa por motivo de doença, né? E ele [Sant´anna], foi observando a nossa Companhia, ele fez uma pesquisa a meu respeito [...]. Olímpia só fazia festa com os grupos que vinham de fora, de outra região do Estado de São Paulo, né? E de... do Estado de Minas Gerais, Pernambuco, Maranhão, esse povo, né? Ceará, Bahia, esses grupos que vinham de lá, *e ele* [Sant´anna], *queria um grupo autêntico.* [grifo nosso]E ele queria um grupo autêntico pra.. dizer que era de Olímpia[10]

O fato de Santa´anna estar à procura de um grupo "autêntico", aliado ao fato de o Capitão Ferreira pertencer a uma família cuja tradição encontra-se vinculada às tradições congadeiras de Minas Gerais, nos diz muito da relação estabelecida entre eles. É a partir deste encontro que se criam as condições necessárias para que as tradições familiares do Capitão Ferreira "renasçam" na forma de um grupo folclórico. Desse modo, o Capitão Ferreira retoma as suas tradições e o professor Sant´anna encontra um grupo "autêntico" para o FEFOL. A tradição familiar do Capitão Ferreira renasce, porém transformada.

O relato, "ele [Sant´anna] queria um grupo autêntico", demonstra claramente a intenção de vinculação à um passado histórico, algo que pudesse dar maior sustentação a "invenção" e estivesse de acordo com os propósitos do Festival. 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). O que Sant´anna buscava naquele momento, não era um grupo que apresentasse as manifestações do Congado e sim um grupo que representasse de maneira legítima essa tradição por estar diretamente ligado à ela.

A Festa da Congada Chapéu de Fitas, realizada no mês de maio, é um exemplo de como o FEFOL tem influenciado os grupos que dele participam. As Festas em Honra a Nossa Senhora do Rosário representam o ponto máximo de devoção para as guardas de Congo e Moçambique, pois é no momento da Festa que os congadeiros renovam sua fé no Reinado do Rosário. Durante a Festa ocorrem os ritos, restaurando o tempo mítico para que o mito seja constantemente reatualizado. Sendo assim, dado a importância da Festa do Reinado do Rosário para os congadeiros, é importante notar que a Congada Chapéu de Fitas, um grupo com trinta e seis anos de existência, somente há dez anos realize a sua Festa.

Quando perguntado sobre como e em quais circunstâncias tem início a Festa da Congada Chapéu de Fitas, o Capitão José Ferreira diz:

> Ah, essa ideia eu já tinha ela na cabeça, só faltava amadurecer e ter oportunidade. Isso era antigo. É, então, eu achava falho, na segurança da fé do Reinado em si, a gente resolveu em 2000, criar essa festa. [...] E daí pra cá nóis vem lutando, todo ano, fazendo o nosso encontro, com muita dificuldade, porque... se você não tem apoio, não tem recurso, fica difícil. [...].[11]

A nosso ver, não é mera coincidência que a Festa da Congada Chapéu de Fitas se inicie exatamente um ano após a morte do professor José Sant´anna. O Capitão José Ferreira talvez acreditasse que a Fé no Reinado do Rosário estivesse ameaçada, a partir do momento

[10] Capitão José Ferreira em entrevista ao autor em 16 de maio de 2011.
[11] Capitão João Ferreira em entrevista ao autor em 16 de maio de 2011.

em que se perde a pessoa que, através do FEFOL, foi responsável por proporcionar a ele e ao grupo as condições necessárias para que a retomada das suas tradições de congadeiro fosse possível em um novo local, num contexto sócio cultural distinto.

Neste caso, após a "invenção da tradição" da Congada Chapéu de Fitas em Olímpia, novas tradições continuam a serem "inventadas" em relação ao próprio grupo, no intuito de fazer com que o que foi conquistado perdure e não se perca uma vez mais.

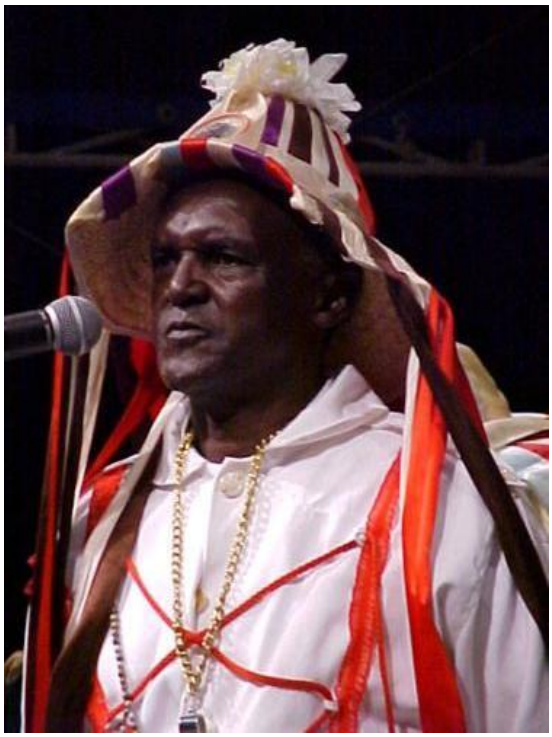


Figura 1 – Capitão José Ferreira
Fonte – Luís Fernando Rabatone

O Grupo Sabor Marajoara

Idealizado por Paulo Parente[12] e Alexandre Monteiro o Grupo de Expressões Parafolclóricas Sabor Marajoara, de Belém do Pará, inicia suas atividades no ano de 1985 na cidade de Belém, e sua fundação oficial ocorre no dia 24 de junho (dia de São João) de 1989. Como integrante de outros grupos, Parente participara do FEFOL desde a sua 20ª edição, no ano de 1984 e durante três anos, residiu na cidade de Olímpia. Neste período esteve muito próximo ao professor José Santa´anna. A partir dessa experiência surge a ideia de criar o seu grupo.

> [...] É, antes da vinda do grupo, eu vim, eu venho vindo pra Olímpia, desde do 20º Festival Folclórico. E eu vim com o... grupo folclórico do Pará, depois eu vim com os Baioaras [...]. No período dos Baioaras, foi o período que eu vim morar pra cá, durante três anos [...] voltei e foi quando houve aquela vontade de formar o grupo. Ou seja, eu queria que aquelas pessoas que eu vivia, viessem a Olímpia e conhecessem o Festival de Olímpia. [...] nós começamos a criar o

[12] Paulo Parente, fundador e integrante do grupo Sabor Marajoara há vinte e quatro anos.

> grupo em 1985. Começamos na casa de meu pai, o primeiro presidente foi meu pai. Minha mãe, meus irmãos né, os amigos por perto. [...].[13]

O contato mais direto com o ambiente do FEFOL e a proximidade com o professor Sant´anna influenciaram-no de tal maneira que, ao retornar a Belém, sente necessidade de criar seu próprio grupo. O motivo principal transparece em sua fala: Parente gostaria que as outras pessoas do seu convívio pudessem experimentar a mesma sensação de valorização por ele vivenciada no contexto do FEFOL.

O Grupo Sabor Marajoara se enquadra na categoria dos chamados grupos parafolclóricos, cuja característica principal reside no fato de seus trabalhos artísticos serem inspirados nas manifestações populares tradicionais ou folclóricas e levados para o palco na forma de espetáculo. Os grupos parafolclóricos não têm, necessariamente, uma relação direta, de uma perspectiva tradicionalista, com a manifestação que estão apresentando. Em outras palavras, os grupos folclóricos são herdeiros e representantes de uma tradição, e os grupos parafolclóricos apresentam tradições não necessariamente a eles vinculadas.

Fenômeno semelhante, que ganhou visibilidade na última década, é observado por Elizabeth Travassos (2004) especialmente nos grandes centros urbanos: o interesse de jovens artistas e estudantes pela cultura tradicional ou folclórica brasileira. Segundo Travassos, emergiram nos últimos anos nestes cenários (especialmente Rio de Janeiro e São Paulo), recriações de celebrações e modos de expressão cujas raízes remetem a regiões muito distantes daquelas de seus atuais praticantes. Para estes jovens, "cuja história pessoal e familiar está atada a cultura e sociabilidade moderna" (Travassos, p. 110), e apesar da distancia geográfica que os separa, o objetivo não está apenas em aprender a música, os passos de dança ou algum outro aspecto isolado dessas manifestações folclóricas ou tradicionais, mas sim em apreendê-las na sua totalidade. O objetivo maior está em captar e apreender o "sentimento da brincadeira", o espírito da festa.

O fenômeno apontado por Travassos em parte se assemelha ao fenômeno observado junto ao grupo Sabor Marajoara. Em ambos os casos os novos praticantes destas manifestações não são herdeiros dos saberes e das tradições que estão sendo recriadas, porém, uma diferença contribui para torná-los distintos: os integrantes do Sabor Marajoara originam-se da mesma região onde estão enraizadas as manifestações folclóricas ou tradicionais que apresentam.

Todos os integrantes do grupo Sabor Marajoara são paraenses e vivem no Estado do Pará. Soma-se a isto, o fato do grupo somente apresentar manifestações folclóricas daquele Estado. Pelo fato de estarem próximos geográfica e culturalmente dessas tradições o contato entre estes dois universos ocorre, ainda que em um primeiro momento de forma indireta, de maneira natural. Estes fatores favorecem o convívio entre os grupos sociais envolvidos e consequentemente, propicia o intercambio e a troca de informações tanto no plano material, quanto no plano simbólico.

[13] Paulo Parente em entrevista ao autor em 30 de julho de 2011



Figura 2 – Sabor Marajora no FEFOL
Fonte – Estêvão Reis

Considerações finais

Da mesma maneira que, através do FEFOL, o professor Sant´anna propicia as condições necessárias para a criação da Congada Chapéu de Fitas pelo Capitão José Ferreira, "ele [Sant´anna], queria um grupo autêntico" (José Ferreira, 2011), o ambiente do FEFOL instiga a criação do Grupo Sabor Marajoara.

O Festival do Folclore de Olímpia, sob a ótica de Hobsbawm (1997) é um "festival inventado". O FEFOL vincula-se às tradições das manifestações folclóricas ou tradicionais encontradas na região de Olímpia e a partir delas, incentivando-as, "inventa" a sua tradição. Na medida em que a "invenção" do FEFOL se consolida surgem em seu interior novas tradições, cuja "invenção" está diretamente ligada a sua própria "invenção". Como uma colcha de retalhos costurada ao longo dos anos, novas tradições são "inventadas" em seu espaço, "velhas" tradições são ressignificadas e, neste sentido, o espaço do FEFOL torna-se o ambiente ideal para a "invenção" constante de novas tradições.

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.

CARVALHO, José Jorge. Metamorfoses das Tradições Performáticas Afro-Brasileiras: de Patrimônio Cultural a Indústria de Entretenimento. In: *Celebrações e Saberes da Cultura*

Popular. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN, Série Encontros e Estudos, 2004, p. 65-83.

CANCLINI, N. G. Néstor. *Culturas Híbridas, estratégias para entrar e sair da modernidade.* São Paulo: EDUSP, 2003, p. 18 – 66.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer.* Tradução Ephraim Ferreira Alves. 11ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

HOBSBAWM; E. RANGER, T. *A invenção das Tradições.* Traduzido por Celina Cardim. 3ª ed. Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário: O Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá.* Belo Horizonte: UFMG, 2002.

POPOFF, M. L. C. As perversões ficcionais da representação: De Vaimaca Peru a Antonio Conselheiro. 2009. 233 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1997.

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.

Entrevistas

FERREIRA, José. *José Ferreira:* inédito. Olímpia, 16 de maio de 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

PARENTE, Paulo. *Paulo Parente:* inédito. Olímpia, 30 de julho de 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

Pequena etnografia do silêncio: cooperações entre etnomusicologia e antropologia visual

Ewelter Rocha
ewelter2@yahoo.com.br
Universidade Estadual do Ceará

Resumo: No presente artigo recuperamos algumas das reflexões que compõem a tese de doutorado "Vestígios do sagrado: uma etnografia sobre formas e silêncios" que defendemos em 2012 junto ao programa de pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (FFLCH\USP). Fruto de doze anos de imersão no sertão do Cariri, a pesquisa que embasa o presente estudo recupera algumas das questões que nos motivaram recorrer a dispositivos metodológicos provenientes do campo da antropologia visual para adentrar questões relacionadas ao repertório musical relacionado à tradição fúnebre de Juazeiro do Norte-CE. Restringiremos-nos neste texto a um breve relato sobre a produção de uma corporeidade peculiar deflagrada pela recusa de alguns devotos em cantar os chamados "benditos fortes", músicas consideradas muito poderosas pelos velhos devotos de Juazeiro do Norte – CE.
Palavras-chave: etnografia musical; benditos; sagrado.

Abstract: In this article we discuss some questions that comprise the doctoral thesis entitled "Traces of the sacred: an ethnography of forms and silences" (USP, 2012). In this study we present some of the issues that motivated us to use methodological devices from the field of visual anthropology to help us to examine the musical repertoire of popular catholicism of Juazeiro do Norte. We will examine in particular the refusal of some devotees in singing the so-called "benditos fortes", some kind of religious music considered extremely powerfull.
Keywords: musical ethnography; religious music; laments.

Introdução

O sertão do Cariri, e em particular o município de Juazeiro do Norte-CE, foi objeto de uma pesquisa de doze anos, em cujo percurso, além de trabalhos curtos, produzimos uma dissertação de mestrado (UFBA/2002) e uma tese de doutorado (USP/2012). Junto com esse material de cunho textual, desenvolvemos diversos ensaios fotográficos, etnografias sonoras e um filme etnográfico. A hipótese central de nossa tese alvitra que o sentido que determinados artefatos sagrados desempenham para os devotos idosos da religiosidade popular de Juazeiro do Norte está intimamente relacionado aos processos de legitimação de uma identidade religiosa constrangida pela atual orientação eclesial. A impossibilidade de conjugar os antigos valores de uma devoção penitencial aos novos modos de manifestação da fé católica, nos quais estão cada vez mais presentes expressões de caráter jubiloso, exigiu dos fiéis a produção de mecanismos especiais para operarem com o sagrado, os quais possibilitassem a preservação da ética penitencial e, ao mesmo tempo, conservasse o sentimento de pertença religiosa. Respaldados pelos vários anos em que lidamos com esse campo empíri-

co antes do início desta pesquisa, partimos da convicção de que a religiosidade penitente[1] de Juazeiro do Norte tem seus cânones principais encerrados, sobretudo, na relação que os devotos estabelecem com um seleto grupo de coisas sagradas, em vez de encontrarem-se objetivamente discriminados em juízos ou proposições verbais. Nesse sentido, o espectro etnográfico de nossa tese priorizou os elementos que consideramos como verdadeiros arautos dessa devoção, por intermédio dos quais se expressam os principais valores do sistema devocional que estudamos, os quais, em razão da obediência incondicional que gerencia e constrange qualquer juízo que suscite algum tipo de afronta ao discurso católico vigente, eram quase sempre dissimulados durante as entrevistas.

Os primeiros anos de nossa investigação privilegiou um enfoque etnomusicológico, tomando como provocação inicial um fato particular que constatamos durante a pesquisa de campo que embasou a nossa dissertação de mestrado. Sob a acusação de serem agourentas e de fazerem recair sobre quem as escuta algum tipo de infortúnio, algumas músicas religiosas – benditos, passaram a ser rechaçadas por parte da população de Juazeiro do Norte. A investigação que empreendemos partiu desse fenômeno de recepção musical, contemplando além da música e do contexto cultural todo um léxico de sutilezas acústicas e corporais mobilizadas durante a performance musical, privilegiando, inclusive, o que chamamos de silêncios, ou seja, os temores e a própria recusa de cantar. Nesse sentido, concentramos nossos esforços na investigação dessa forma de cantar e, quando não foi possível registrar o canto, no exame minucioso dos expedientes verbais e fisionômicos mobilizados para não cantar, por assim dizer, realizamos uma etnografia do "não-cantar".

Com o aprofundamento de nossa pesquisa etnográfica percebemos que as nossas inquietudes em relação aos benditos constituía apenas uma manifestação isolada de um problema religioso, que englobava, além do repertório musical, toda uma ética religiosa. Durante a nossa etnografia musical notamos, sobretudo nos devotos mais velhos, uma postura de lamento em relação às sansões eclesiais infligidas ao Padre Cícero, ao caráter festivo da missa atual, à simplificação iconográfica dos altares e às mudanças havidas no repertório musical, temas que foram tratados nos depoimentos com extrema cautela, sempre por intermédio de alegorias e ponderações que dissimulavam a opinião. A recorrência desta situação denunciava a fragilidade etnográfica de uma metodologia que privilegiasse o âmbito discursivo dos depoimentos, e nos compeliu a recorrer a outros expedientes de investigação.

O afluir de miríades de romeiros que passaram a procurar a cidade de Juazeiro do Norte, seja para estabelecer residência ou para participar de romarias, propalou uma espécie de epifania, que materializada nos objetos, nas músicas, nos gestos e na iconografia forneceu o lume principal que clareou a obscuridade de nossas primeiras investidas em campo. Alargando as inquietudes musicais que instigaram esta pesquisa, a nossa orientação etnográfica passou a contemplar também outras matérias, dentre as quais a performance musical era apenas um fio importante de algum tecido, cuja malha aparentemente caótica tinha ordem e estabilidade garantidas não em função da trama, mas por alguma substância que emprestava coerência e unidade a um complexo repertório de coisas sagradas. Passamos a examinar, além do privilegiado universo sonoro, o âmbito visual do corpo e dos objetos, os

[1] Expressão que cunhamos para referirmos-nos a um segmento do catolicismo popular de Juazeiro do Norte, cuja economia de salvação fundamenta-se, sobretudo, em uma ascese e em uma mística penitencial.

quais se mostravam sempre modelados por uma estética particular acionada para, de forma autônoma em relação à Igreja, propiciar experiências religiosas voltadas para o cultivo de valores penitenciais.

Por uma poética do sacrifício

O nosso enfoque etnográfico localizou na forma e na agência dos objetos sagrados um lugar privilegiado para a compreensão do credo religioso que eles engendram e elaboram, para o qual algumas músicas, alguns objetos e o corpo de algumas mulheres constituem-se instâncias singulares capazes de revelar aspectos desse pensamento religioso, muitos deles refratários a investigações que se restrinjam aos domínios verbais de produção de conhecimento. Em síntese, estudamos as alternativas mobilizadas pelos praticantes da religiosidade penitente de Juazeiro do Norte para elaborar um regime de plausibilidade religiosa que lhes permitam preservar e vivenciar os valores de sua confissão religiosa penitencial sem, no entanto, comprometer o preceito católico da obediência eclesial. Como já suscitamos anteriormente, em face dessa obediência que impede os devotos de proferir discursivamente os valores de sua devoção e do próprio constrangimento que sobreviria de seu exercício público, foi imprescindível à nossa etnografia examinar a resistência em cantar os benditos fortes, recusa que são uma circunstância mesma do pensamento religioso que estamos estudando, uma manifestação real de uma visão de mundo perfeitamente coerente em relação ao silêncio que a dissimula, e que, por intermédio do qual, e só desse modo, se desvela.

Delimitaremos a presente reflexão ao estudo de um grupo seleto de músicas – os "benditos fortes", repertório considerado pelos devotos da religiosidade penitente de Juazeiro do Norte como um tesouro sagrado, para cujo canto são geralmente requeridas condições especiais que justifiquem o exercício penitencial propiciado pela sua performance. Para desenvolver esse estudo recorremos à primorosa reflexão sobre a noção de "consagração" desenvolvida por Marcel Mauss e Henri Hubert no ensaio "Sobre o Sacrifício", operador teórico que mobilizamos para associarmos a performance musical a uma cerimônia de sacrifício, cujos efeitos dependem tanto de expedientes relacionados ao âmbito sonoro como da produção de uma fisionomia particular que testemunhe e engendre os sinais da experiência sacrifical, abordagem fortemente iluminada pelo campo da antropologia visual.

Além da discussão de Mauss e Hubert, a que recorremos para fundamentar e iluminar a nossa reflexão sobre a componente sacrifical do canto dos antigos benditos, dois outros estudos constituíram o substrato teórico e a inspiração metodológica de nossa pesquisa, determinantes na formatação de nossa postura etnográfica relacionada à interpretação das diversas categorias de objetos sagrados, sonoros e visuais, com que lidamos. O primeiro trata-se do reposicionamento teórico proposto por Alfred Gell (1998) em relação à natureza do "objeto de arte", a qual passa a ser definida, sobretudo, em função das relações socioculturais em que o artefato está inserido e não em razão de propriedades intrínsecas, reflexão que infligiu ao nosso estudo uma atenção especial para com as agências que afloram do convívio entre os devotos e os objetos sagrados. O segundo estudo refere-se à interpretação de Clifford Geertz sobre o Estado-teatro balinês – o *Negara*, em particular a sua discussão acerca da relevância da dimensão estética na interpretação cultural e sua abordagem etnográfica sobre a manifestação do poder divino do mundo das coisas.

Este artigo restringir-se-á ao exame da recusa das velhas beatas de Juazeiro do Norte em cantar os "benditos fortes", atitude considerada na condição de um exercício consciente, uma ação positiva rigorosamente controlada; um "silêncio" portador de uma *forma* vigorosa e revestido de significados que se estendem muito além do repertório musical dissimulado. Nessa perspectiva etnográfica, interpretamos as escusas como uma espécie de performance do "não-cantar", em cuja dinâmica é acionado um complexo jogo de corporeidade, intimamente relacionado a questões de identidade religiosa. A recusa de cantar, que a princípio foi considerada com percalço em nossa etnografia musical, revelou-se extremamente coerente em relação ao pensamento religioso que estudamos. O "não-cantar" é, portanto, consequência imediata de nosso objeto de estudo, constituindo-se por isso substância fundamental para nossa reflexão.

Pequena etnografia do silêncio

A recusa em cantar alguns benditos foi o sintoma que suscitou as primeiras desconfianças com relação à existência de certos "silêncios" que até então estavam passando despercebidos na pesquisa de campo. Entretanto, só depois de havermos sido instigados pela recepção devida aos velhos benditos é que começamos a reavaliar antigas conversas informais, entrevistas, fotografias e filmagens que antes pouco tinham a nos informar, e que quando revisitadas ressurgiram dotadas de novo ânimo etnográfico. A nossa questão principal se mostrava mais nítida quando examinada sob o prisma da performance musical, contudo uma parcela importante de nossa etnografia coube à observação da performance do não-cantar, ou seja, das escusas mobilizadas para justificar o silêncio musical. A impossibilidade de cantar determinados benditos era geralmente justificada por argumentos que tomavam por base a inexistência de um contexto que permitisse a execução do canto ou um completo desconhecimento do repertório musical.

Cumpre ressaltar que a recusa de cantar os benditos fortes que durante a nossa pesquisa de mestrado em 2000 se restringia aos devotos mais jovens, sobretudo aqueles engajados em movimentos pastorais da Igreja Católica, vem sendo assimilada pelos poucos devotos idosos que conhecem esse repertório. Diferente dos primeiros, em que a recusa era justificada com argumentos que creditavam ao canto dos benditos uma consequência funesta, considerando-lhes como agourentos e macabros, os devotos mais velhos têm para a rejeição de cantá-los razões bem mais sutis. As pessoas mais velhas que procurávamos, e que por fontes seguras sabíamos que conheciam o repertório dos benditos fortes, sequer admitiam conhecer quaisquer desses benditos, rejeitando-se muitas vezes a conversar sobre o assunto, situação que impedia recorrermos a interpelações que nos possibilitassem perscrutar a resistência em cantá-los. Se insistíamos, alguns retrucavam incomodados: "eu não já lhe disse que não conheço essas músicas antigas!"

Por a recusa de cantar não ser apresentada como uma opção pessoal, mas como uma impossibilidade objetiva, não restava-nos muitas alternativas para perscrutar os impedimentos, ainda que soubéssemos tratar-se, muitas vezes, de uma esquiva consciente, condição que nos compeliu a revisitar velhas conhecidas, na esperança de encontrar nelas maior facilidade para explorar o tema. Fomos inicialmente a casa de Dona Rosinha, senhora de oitenta e quatro anos que havíamos conhecido no ano de 2000, quando iniciamos nossas pesquisas do sertão do Cariri. Recebidos com a hospitalidade comum a todos da Ladeira, conversamos sobre as mudanças da paisagem daquele lugar e lembramos o nosso primeiro encon-

tro, ocasião em que ela nos apresentara Dona Edite, uma importante rezadeira de sentinela (velório cantado) que muito contribuiu com a nossa pesquisa de mestrado. Quando explicamos a nossa intenção de localizar pessoas que pudessem cantar e falar sobre os benditos fortes, Dona Rosinha replicou com ar de desânimo:

> – Já faz alguns anos que não se cantam mais esses benditos por aqui. Tem algumas pessoas que conhecem, mas não gostam mais de cantar.
> – Por que eles não gostam?
> – Eles dizem que o povo tem medo, acha que agoura, essas coisas sabe? E que eles só gostam agora dessas músicas novas que só tem alegria. Por isso que as velhas não gostam mais de cantar os benditos mais fortes, nem tiram mais sentinela, tem vizinho que não gosta, diz que vão chamar a polícia.
> – Ainda tem sentinela aqui na Ladeira?
> – Faz tempo que eu não vejo. Depois que Edite foi embora, ninguém quer mais rezar. Muitos não sabem e os que sabem não querem mais, tá desse jeito.

A preferência dos mais velhos pelos benditos antigos baseava-se em considerações sobre o grau de pesar que o canto lhes suscitasse. Este parâmetro era também costumeiramente mobilizado para estabelecer juízos sobre a beleza e o valor sagrado das músicas religiosas atuais. A propósito, sobre esse ponto, podemos garantir que o confronto entre o preceito de obediência à Igreja Católica e as convicções sobre seus "descaminhos" atuais, encontra em relação à música a sua expressão mais evidente. Mesmo entre os silêncios e as expressões reticentes que nos impediam acessar diretamente o juízo dos devotos sobre as mudanças referentes às músicas da Igreja, o conteúdo gestual e fisionômico dos depoimentos frequentemente encerrava objetividade suficiente para ratificar nossas hipóteses sobre os fatores responsáveis pelo descrédito em relação às novas músicas. A tristeza em relação ao esvaziamento iconográfico das igrejas, à forma de se vestir na missa, ao modo atual de ministrar a comunhão, ao abandono da batina pelos padres, nenhum desses pontos se nos mostrou causar tamanho incômodo nos devotos idosos quanto a mudança da "sonora" (melodia) dos antigos benditos. Esclarecem bem esta questão os depoimentos de Dona Soledade, moradora da Ladeira do Horto, e de Dona Marina, residente no Sítio Cipó:

> Os benditos de antes eram um mais lindo do que o outro, muito mais penosos, quando a gente ouvia sentia uma dor no coração, era lindo mesmo! As músicas de hoje não são assim, se canta de qualquer jeito, às vezes eu acho que nem combina.
> Antes nas missas não era assim: todo mundo se rebolando igual num forró, nem parece bendito. Antes só tinha bendito fino, não tinha um que não fosse sofrido, mas agora é todo mundo se balançando, não tão nem aí.

Durante as visitas aos devotos, geralmente nos eram sugeridos nomes de beatas e benzendeiras a quem deveríamos procurar para realizar nossa pesquisa. Depois de certo tempo de pesquisa, a recusa e os subterfúgios mobilizados para não cantar os benditos fortes passaram a ocupar um lugar de destaque em nossa etnografia. Ainda que os informantes nos garantissem convictos que as pessoas a que nos indicavam procurar poderiam cantar e explicar "tudo" sobre os antigos benditos, quando chegávamos a elas éramos surpreendidos com evasivas referentes ao desconhecimento do repertório ou, quando muito, com explicação que ressaltavam seu esquecimento das músicas. Num desses encontros, na intenção de convencer uma senhora a cantar, já que seu argumento para não fazê-lo baseava-se no es-

quecimento da solfa (melodia), resolvemos cantar para ela um trecho de um bendito forte. Este gesto simples e, em certa medida despretensioso, lhe causou uma reação que parecia desproporcional ao cantarolar que a provocara: a despeito da atenção e do aparente regozijo demonstrados inicialmente, o que denunciavam seu conhecimento em relação ao bendito que cantamos, o canto a incitou interromper subitamente a conversa. Esta experiência suscitou explorarmos o recurso de cantar benditos durantes as entrevistas, uma das quais narraremos a seguir.

A recusa sumária de cantar os benditos fortes era geralmente abalada quando, com o pretexto de ajudar a lembrar, cantávamos trechos de alguns deles. A surpresa de nos ouvir cantando refletia-se no corpo ouvinte sob um misto de desconforto e enlevo. Em alguns casos, a convicção aparente sobre o desconhecimento dos benditos cedia lugar a uma atenção incondicional ao nosso canto. Foram diversas as reações que presenciamos nas vezes que recorremos a este artifício, mas em nenhuma delas o nosso canto passou ignorado. Fosse incitando o nosso interlocutor a um recolhimento ainda maior, fosse convencendo-o a prestar algum comentário, o canto desencadeava uma reação marcada por uma ambiguidade. A satisfação de ouvi-lo contrapunha-se a algum tipo de constrangimento, como declarou Dona Maria ao nos ouvir cantar um trecho do bendito de São Miguel: "as pessoas não gostam mais de ouvir esses benditos bonitos do tempo antigo, dizem que a gente tá chamando coisa ruim, é melhor não cantar".

Quando já se anunciava o fim de nossa pesquisa de campo, fomos aconselhados por uma moradora da região conhecida por Ladeira do Horto a procurar Dona Josefa, segundo nossa informante, uma das poucas rezadeiras da Ladeira do Horto que ainda sabia "tirar" (cantar) sentinela, e que por isso poderia cantar os benditos fortes que procurávamos. O nosso contato com essa rezadeira não foi a princípio diferente dos outros, depois que explicamos a nossa intenção ela ensimesmou-se subitamente enfatizando "não conhecer esses benditos". Para conquistar a confiança de Dona Josefa, explicamos-lhe que havíamos sido indicados por uma conhecida sua, que nos garantiu ter participado de algumas sentinelas que ela, a própria Dona Josefa, havia "tirado". A rezadeira reconheceu ter rezado sentinelas durante muitos anos, mas que agora não "tirava" mais e que, por isso, não lembrava mais "daqueles benditos", nem mesmo da "solfa" (melodia). Contamos-lhe amistosamente que havíamos aprendido a cantar o bendito Repouso Eterno e que gostaríamos de saber se o estávamos cantando corretamente. Perguntamos a Dona Josefa se ela o conhecia, já que este bendito era parte essencial das sentinelas. Incisivamente e até com certa hostilidade ela nos asseverou que desconhecia essa reza. Sem aguardar autorização, cantamos lenta e piedosamente a primeira frase do bendito: "Repouso eterno ajudai-lhe senhor..." A surpresa de Dona Josefa foi de tal sorte que um rubor súbito e uma expressão singela apoderaram-se de sua face austera e circunspecta; tremia o seu lábio inferior, enquanto seus olhos amiudados de velhice grelavam o nosso canto, surpreendidos. O encurvar-se timidamente no espaldar da cadeira dava lugar a uma posição hirta e imóvel; ao semblante cansado e disperso assomava um ânimo novo, uma altivez pródiga de contentamento e vigor; um balbucio retraído parecia escapar-lhe, como se quisesse antecipar algumas palavras.

Começamos a segunda frase, ainda mais lentos: "a luz perpetua..." Dona Josefa espichou-se na cadeira para a ouvir melhor, e antes que concluíssemos, numa fala rouca e em sobressaltos, sua boca espasmou as últimas palavras do verso: "e o resplendor". Olhamo-nos fixamente como se compartilhássemos algum segredo ou a cumplicidade por algum crime.

Os benditos, para os quais procurávamos explicações e sonoridades, tiveram seu sentido engolfado numa meia frase e numa infinitude de silêncios. Recostando-se na cadeira, como a princípio, dissimulando quem sabe alguma cooperação involuntária, Dona Josefa muda de assunto e conta-nos como encontrou seus óculos há muito desaparecidos. Com os olhos fixos em seu altar, põe-se a narrar em detalhes a promessa que fizera a Santa Maria do Lixo, uma santa que ao preço de uma vela acendida no lixo encontra coisas perdidas. Pensamos em perguntar se essa santa encontraria os benditos desaparecidos de Juazeiro do Norte, mas por alguma ética misteriosa nos contivemos...

Para concluir

Os "silêncios" não se limitavam ao repertório musical, mas atingiam todos os âmbitos do pensamento religioso relacionados a mudanças no modo de expressar a fé católica. O que nitidamente se operava em relação ao repertório musical acometia também o repertório iconográfico e a forma de vestir e se comportar nas missas, por exemplo. Os benditos, portanto, faziam parte de um conjunto de objetos que, em razão de seu poder sagrado, haviam sido reservados a uma contemplação íntima, recolhida. Nesse jogo sutil, imagens, gestos e sonoridades interceptavam-se para fundamentar uma forma sacrifical de lidar com a fé católica. Por exemplo, não comentado neste artigo curto, entre o conteúdo iconográfico dos altares e o repertório musical dos benditos havia conexões muito profundas, imprescindíveis à compreensão de relações de hierarquia entre os componentes de cada sistema.

Particularmente importante para o desenvolvimento de uma discussão que aproxima sonoridades, corporeidade e iconografia, a abordagem de Alfred Gell (1998) alertou-nos sobre o rendimento etnográfico de uma observação que associa o canto de benditos ao exercício de contemplação dos altares. Mais do que em qualquer outro, são nesses momentos que aflora nos objetos (música e iconografia) a sua condição de sujeito, contaminando espaços e pessoas com as suas virtudes sagradas. A noção antropológica de agência, na perspectiva de Alfred Gell, permitiu-nos elevar alguns benditos e algumas imagens religiosas à condição de sacramentais, terminologia a que recorre a doutrina católica para designar objetos e ações que realizam, sem a intercessão de um padre e por intermédio de uma forma e de uma matéria especificas, atos de valor religioso.

Os benditos fortes não são apenas cantados, mas contemplados naquilo que eles despertam e compelem, na condição de um sentimento *em-si*, alçado ao absoluto e às entranhas. Eles são os corpos de beatas cantando, eles são a forma dos altares das casas, eles são o silêncio de se não-cantá-los. Ao poeta maior da língua portuguesa ocorreu iniciar um soneto transformando "o amador na cousa amada", algo similar parece atravessar o mistério de cantar benditos fortes, perseguir uma fisionomia para transfigurar-se nela, *ser* no corpo o próprio bendito, transformar-se inteiramente no seu próprio canto. Os benditos fortes transformaram-se numa espécie de relicário pessoal, silenciados por um constrangimento, um rosário invisível sibilado nas madrugadas, em gesto de obediência e de preservação de uma identidade religiosa. Silenciados no som, esbravejam-se no corpo dos que ainda os cultivam; são imagens portanto; e quem sabe estejam ficando ainda mais poderosos...?

REFERÊNCIAS

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seatle: University of Washington Press, 1973.

FELD, Steve. Ethnomusicology and visual communication. *Ethnomusicology*, 20/2, p. 293-325, 1975.

_____ . *Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Filadelphia: University of Pensylvania, 1982.

DELLA CAVA, Ralph. *Milagre em Joaseiro*. 2a. edição. Trad. Maria Yedda Linhares. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: University press, 1998.

HERNDON, Marcia e Norma McLeod. *Music as Culture*. 2a. edicão. Darby, Pa.: Norwood, 1981.

KINGSTON, S. Form, attention and a Southern New Ireland Lifecycle. *Journal of theRoyal Anthropological Institute*, n. 9, p. 681-708, 2003.

KOSSOY, Boris: Fotografia e memória. In: SAMAIN, Etienne: *O Fotográfico*. 2ª edição. São Paulo: Editora HUCITEC, 1998, 2005. p. 39-45.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência de uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. *Sobre o Sacrifício*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MCDOUGALL, David. *The Corporeal Image: film, ethnography, and the senses*. Princeton: University Press, 2005.

MITCHELL, W.J.T. *Iconology*. *Image, Text, Ideology*. London: The University of Chicago Press, 1986.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983.

ROCHA, E. S. A sagrada obediência de cantar os mortos: um estudo da função do canto fúnebre na sentinela do Cariri. Dissertação de Mestrado. UFBA, Salvador, 2002.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity, a particular history of the senses.* New York: Routledge, 1993.

TOLBERT, Elizabeth. "Women Cry with Words: Symbolization of Affect in the Karelian Lament". *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 22, 1990, p. 80-105.

Alupandê o povo da rua: Uma etnografia musical entre os quimbandeiros do Exu Rei das sete encruzilhadas em Porto Alegre

Felipe Cemim
felipecemim@gmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo entender a partir da observação participante, da etnografia musical e do estudo de trajetórias, os processos e procedimentos técnico-estéticos que fundamentaram a construção da performance das musicalidades e liturgias performatizadas nas sessões e festividades da Quimbanda do Sr. Exu Rei das Sete Encruzilhadas, através da médium e mãe de Santo Ieda Viana da Silva, conhecida como Mãe Ieda do Ogum, residente na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Este ser espiritual apresenta-se nos ritos da modalidade religiosa denominada Quimbanda ou Linha Cruzada, que faz parte do campo religioso afro-gaúcho. Este texto focou-se nos elementos e procedimentos performativos (dança, música e magia) realizados durante as sessões semanais de Quimbanda e no período do calendário festivo do mês de agosto, quando ocorrem no terreiro de Mãe Ieda, diversas festas são celebradas em homenagem à entidade, sendo a principal realizada no dia dezoito de agosto, contando com a presença de aproximadamente mil e quinhentas pessoas de diversas regiões do Brasil e Cone sul.

Palavras-chave: Etnografia musical; Quimbanda; Identidade.

Abstract: The present work aims to understand, by way of participant observation, musical etnography, and the study of trajectories, the processes and technical-aesthetic procedures that underlie the construction of the performance of musicality and liturgies performed at the sessions and festivities in the Quimbanda of Mr. Exu King of the Seven Crossroads, through the medium Ieda do Ogum, resident of the city of Porto Alegre, Rio Grande do Sul. This spiritual being is presented in the form of religious rites called Quimbanda or Linha Cruzada, which is part of the Afro-Gaucho religious field. This paper focused on the performative elements and procedures (dance, music and magic) conducted during weekly Quimbanda sessions, as well as calendrically during the month of August, at which time various festivals are celebrated at the Mãe Ieda's house in honor of the entity. The most important festival is held on August 18, with the presence of around fifteen hundred people from different regions of Brazil and the Southern Cone.

Keywords: Ethnography of music; Quimbanda; Identity.

A presente comunicação tem como objetivo expor algumas reflexões que são resultado da produção de minha dissertação de mestrado, que fora desenvolvida através do trabalho etnomusicológico realizado no Ilê Nação Oyó, centro afro-religioso liderado por Mãe Ieda do Ogum, localizado no bairro Cidade Baixa em Porto Alegre. No espaço mencionado são praticadas em diferentes momentos, três modalidades religiosas distintas: a Umbanda, o Batuque (também conhecido como culto de Nação) e a Quimbanda, cujas práticas músico-religiosas são o enfoque deste trabalho.

Durante meados de 2011 e todo o ano de 2012 acompanhei as chamadas sessões de Exu no terreiro de Mãe Ieda, nome dado ao ritual religioso semanal relacionado à Quimbanda. Du-

rante as sessões pude obter alguns esclarecimentos pertinentes às interações musicais entre tamboreiros (categoria êmica de músicos rituais), assistência (nome dado aos consulentes que buscam atendimento espiritual) e Exus e Pomba-Giras (entidades cultuadas nesta prática religiosa).

Através dos chamados "pontos cantados", os Exus e Pomba-Giras realizam as curas e negociam com os consulentes a resolução de problemas de ordem material, espiritual e afetiva. No decorrer das sessões é entoada uma variada gama de cantigas rituais que visam narrar passagens dos tempos em que as entidades viviam na Terra como seres humanos encarnados ou para exaltar os talentos e eficácia magística desses espíritos para vencer os mencionados problemas, também chamados de "demanda".

Se as sessões de Exu e seu repertório evidenciam a eficácia magística, o lado humano de Exu é evidenciado, nas festas ou "curimbas", eventos que normalmente possuem uma duração de quatro a cinco horas e geralmente homenageiam o Exu que assiste o chefe do terreiro, no caso de Mãe Ieda, o Sr. Exu Rei das Sete Encruzilhadas, conhecido carinhosamente como Seu Sete. Durante as ditas festas, não existe consulta espiritual formal como durante as sessões, havendo um momento de socialização entre os Exus, que podem exibir a elegância de seus trajes de gala e suas danças.

É preciso entender que a Quimbanda nestes moldes ritualísticos descritos configura-se como uma prática religiosa relativamente jovem, surgido provavelmente na década de 60/70 no terreiro de Mãe Ieda do Ogum, onde se desenvolveu minha pesquisa de mestrado. Considerando esse dado, um dos objetivos de minha pesquisa foi entender os processos de fundamentação e criação de um repertório musical pertinente a essas novas práticas religiosas.

É importante lembrar que Exu é uma entidade espiritual cultuada em diferentes espaços e modalidades religiosas, como por exemplo, a Umbanda e o Culto de Nação, também existentes na casa de Mãe Ieda. No entanto, existem evidentes diferenças tanto comportamentais, como rituais, no que diz respeito a Exu nas modalidades religiosas mencionadas.

Neste sentido, as descrições etnográficas em nível nacional de Bastide e Ortiz e de Dos Anjos (2006) e Corrêa em nível local (1998), serviram como ponto de partida ao entendimento das práticas religiosas da Quimbanda, bem como das diferentes faces de Exu. Tratando-se de etnomusicologia e religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul os trabalhos de Braga (1998, 2003) e Gidal (2010) também foram de suma importância para uma noção inicial de como está configurado musicalmente o campo afro-religioso do estado.

Além de entender os procedimentos técnico-estéticos referentes à fundamentação do repertório e prática musical quimbandista, foi objetivo deste trabalho entender como se distribuem as relações de parentesco ritual e músico-religioso a partir da análise das práticas musicais dos tamboreiros do terreiro de Mãe Ieda de seus filhos, netos e bisnetos de santo.

Para buscar tais objetivos em campos, metodologicamente trabalhei a partir do conceito de Seeger de etnografia musical, visando as performances musicais e as interações entre músicos, entidades e consulentes. A partir desses processos de sociabilidade através das práticas músico-religiosas busquei entender as categorias estéticas locais. Para tal entendimento, julguei necessário uma participação mais incisiva, tendo as vezes auxiliado os tamborei-

ros tocando o agê (instrumento feito de uma cabaça inteira e trançada com corda e contas diversas), podendo desta forma assistir os rituais religiosos de uma maneira mais próxima, observando como os músicos e entidades dialogam musicalmente para a condução das festas e sessões. Também busquei aprender os padrões rítmicos do tambor, denominado pancadas, alinhado com as ideias de bi-musicalidade de Mantle Hood (1962). Neste sentido minha experiência musical afro-religiosa como tamboreiro de Umbanda desde o ano de 2005 foi de importante ajuda. Apesar de conhecer anteriormente muitos dos pontos cantados e pancadas tocadas pelos atores desta etnografia, considero o meu fazer musical diferente, pois linhagem espiritual do centro de Umbanda que sigo vem de São Paulo, sendo assim grande parte do repertório referente às religiões afro-brasileiras desta região.

Duas etnografias foram fundamentais para a estruturação das estratégias de trabalho de campo presentes em minhas pesquisas. A primeira intitulada *Rara! Vodou, Power and Nation in Haiti* de Elizabeth McAlister, versa sobre as festas do carnaval haitiano e suas relações com as práticas afro-religiosas do *Vodou.* Foi de grande importância para mim, pois a autora, uma nova-iorquina iniciada na percussão haitiana estipula estratégias metodológicas para um perfil de pesquisador semelhante ao meu. Se por um lado ela considera-se uma *insider*, por sua iniciação e conhecimento das práticas musicais do *Vodou*, questões de nacionalidade e raça não a expõem às mesmas situações sociais de seus interlocutores. No meu caso, posso me considerar um *insider/outsider,* pelo fato de conhecer antes de meu ingresso em campo algumas práticas musicais convergentes às dos meus interlocutores, no entanto desconhecia a maioria do repertório entoado, bem como as práticas litúrgicas da Quimbanda Gaúcha.

O segundo trabalho a qual me refiro é *Baakisimba: Gender in the music and dance of the Baganda people of Uganda* de Suzana A. Nannyonga-Tamusuza (2005), que trata de configurações de gênero entre o grupo étnico *Baganda*, localizados em Uganda, na África oriental. Antes de realizar esta etnografia, a autora, ugandense e pertencente aos "baganda", lecionava classes de música e dança pertinente ao "Baakisimba", objeto musical e performático pelo qual se desenvolveu esta etnografia. Esta afinidade com a cultura "baganda" fez com que a autora assumisse uma postura vigilante em campo, com a intenção de tentar não fazer juízos de valor sobre aqueles que segundo sua opinião possuíam um domínio técnico maior ou menor em relação à música e dança. Também foi adotado pela autora, um comportamento perante os colaboradores de campo que visava entender suas categorizações e entendimentos sobre o Baakisimba. Nas palavras da própria autora, "fez parte de sua metodologia em campo agir como se não soubesse nada" (Ibidem, p. 35). Esta medida foi de suma importância, para que a observação da autora pudesse atingir outros patamares, fixando-se também naquilo que não lhe chamava a atenção enquanto *insider.*

Quanto ao trabalho de campo, busquei ter cuidados semelhantes, evitando meus conhecimentos *a priori* e focando nas categorias musicais locais expostas por meus interlocutores, prestando atenção às narrativas e na forma em que o conhecimento musical é concebido e transmitido entre as gerações de músicos rituais.

Durante o processo de desenvolvimento deste trabalho tive como intenção pensar numa etnomusicologia com uma interação estreita entre pesquisador e interlocutores, alinhado com a ideia de Cardoso (1986, p. 103) onde esta interação nos "permite conhecer o modo de operar dos sistemas simbólicos diversos que são postos em movimento por esta interlocu-

ção", que pretendo dialogar em campo em busca de um "objeto do conhecimento que é aquilo que nenhum dos dois conhece" (Ibidem, p. 103). Sendo assim um olhar atento junto de uma observação distanciada dos valores e categorias êmicas possibilitará uma visão dos valores simbólicos que envolvem a prática religiosa e mais especificamente a performance músico-ritual.

Do ponto de vista teórico adotei conceitos de diáspora, conforme Hall e Gilroy, para entender as ressignificâncias de Exu nos cultos afro-brasileiros, mais especificamente a Quimbanda gaúcha, pensando em trocas simbólicas não somente relacionadas ao trânsito África/Brasil, mas nas interações locais entre terreiros, bem como na incorporação de liturgias de outras regiões do Brasil.

Pensando na música e na Quimbanda como categorias híbridas, busquei entender a multiplicidade identitária dos atores desta etnografia, tentando analisar as práticas musicais e as construções de repertórios e liturgias pensando não somente no momento das festas e sessões, mas também nas demais atividades presentes na vida dos músicos e líderes religiosos presentes no trabalho, pensando em suas trajetórias e histórias de vida.

Também a partir de textos pós-colonialistas, procurei desconstruir algumas ideias relacionadas a purismos religiosos e matizar dicotomias entre "tradicional e moderno" ou também "atraso e progresso", discutindo com a literatura antropológica e etnomusicológica que aborda as religiões afro-brasileiras.

O objetivo geral do trabalho exposto na presente comunicação foi o de tecer ideias sobre a Quimbanda e suas práticas musicais, porém em nenhum momento foi intenção desta pesquisa traçar pontos finais sobre ou esgotar o tema, podendo este tema e abordagens ser tratadas das mais diversas formas que a etnomusicologia possui para tratar interações e práticas musicais.

REFERÊNCIAS

ANJOS, José Carlos Gomes dos**.** *No território da linha cruzada: A cosmopolítica afro-brasileira.* Porto Alegre: UFRGS, 2006.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Batuque jêje-ijexá em Porto Alegre: A música no culto aos orixás.* Porto Alegre: Prefeitura Municipal: Fumproarte, 1998.

_____. Música e Modernidade religiosa entre tamboreiros de Nação: em torno de uma tradição musical moderna. In: *Em Pauta v. 14 nº. 23.* 2003. Porto alegre

CARDOSO, Ruth. "Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método". In: *A Aventura Antropológica,* São Paulo, Paz e Terra, 1986, pp. 95-105.

CORRÊA, N. F. Sob o signo da ameaça: conflito, poder e feitiço nas religiões afro-brasileiras. São Paulo, Tese de Doutoramento em Antropologia, PUC/SP, 1998.

GIDAL, Marc Meistrich. *Crossing and purifying boundaries: The music of umbanda and*

quimbanda within the afro-gaucho religious community of southernmost Brazil. Tese de doutorado, Harvard University Department of Music, Ethnomusicology, 2010.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: Modernidade e dupla consciência.* São Paulo: Ed. 34, 2001.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOOD, Mantle. . The Challenge of "bi-musicality". In: *Ethnomusicology, vol. 4, n. 2.* p. 55-59. Chicago. 1960.

MCALISTER, Elizabeth. *Rara!: Vodou, power, and performance in Haiti and its diaspora.* Berkeley: University of California Press, 2002.

NANNYONGA-TAMUSUZA, Sylvia A. *Baakisimba: Gender in the music and dance of the Baganda people of Uganda.* New York: Routledge, 2005.

SEEGER, Anthony. Ethnography of Music**.** In: Myers, Helen. *Ethnomusicology - an introduction.* Londres, The MacMillan Press, 1992

"Controvérsias sobre práticas e transformações musicais: concepções de *tradição* no maracatu pernambucano" – Grupos de Percussão de Maracatu

Frederico Lyra de Carvalho
lyrafred@gmail.com
UFPE

Resumo: O objetivo deste artigo é o de investigar o funcionamento e origem dos grupos de percussão de maracatu encontrados na cidad e do Recife e de Olinda e as relações destes com as nações de maracatu e com a sociedade . Para este estudo foi abordada uma bibliografia acerca do maracatu de baque virado além da realização de entrevistas com diretores de grupos. Iniciamos com um breve apanhado histórico , enfatizando a grande exposição que o maracatu sofreu nos anos 90. Em seguida algumas problemáticas são discutidas acerca das origens destes grupos de percussão , quem são os seus criadores e como se dá o funcionamento, a sua profissionalização. Outra polêmica é acerca das relações com as práticas religiosas (Candomblé). As tensões destes novos grupos nas relações com as nações de maracatu é, provavelmente, o tópico mais controverso discutido tanto pelas fontes bibliográficas quanto nas entrevistas. Concluímos o artigo com um apanhado geral das perspectivas que este novo cenário tem trazido ao maracatu.

Palavras Chave: Maracatu, Grupo de Percussão, Tradição

Abstract: The purpose of this article is to investigate the origin and functioning of the maracatu percussion groups found in the city of Recife and Olinda and their relationship with the "nação" of maracatu and society. For this study was approached a bibliography on the maracatu, besides doing some interviews with senior of the groups. We begin with a brief historical overview, emphasizing the great exposure that maracatu suffered in the 90s. Then some issues about the origins of these groups of percussion are discussed, who are its creators and how is the operation, how about its professionalization. Another controversy is about the relationship between than and religious practices (Candomblé). Tensions these new groups in relations with the nations of maracatu is probably the most controversial topic discussed by both bibliographic sources and interviews. We conclude the article with an overview of the prospects that this new scenario has brought to maracatu.

Keywords: Maracatu, Percussion Group, Tradition

Introdução

O maracatu de baque-virado é uma das tradições musicais e performáticas de maior relevâncias para o estado de Pernambuco. Herdeiras das tradições de coroação dos Reis do Congo (Guerra-Peixe, 1980) essa manifestação veio resistindo à repressão e a exclusão social ao longo da sua existência. Situação essa que se modifica com a criação do grupo Nação Pernambuco, no final dos anos 80, e sobretudo com o movimento Mangue nos anos 90 (Galinsky, 1999). A partir deste momento o maracatu vai ganhando destaque gradativamente e passa a ser um dos atores principais das políticas e ações culturais do estado de Pernambuco. Porém, como o historiador Ivaldo Marciano ressalta, depois de

décadas no ostracismo, essa nova exposição do maracatu trouxe consigo novas polêmicas, como a espetacularização desta manifestação e o surgimento dos grupos de percussão.

O objetivo deste artigo, oriundo de uma pesquisa de iniciação cientifica, é de investigar o funcionamento e origem dos grupos de percussão da cidade do Recife e de Olinda e as relações destes com as nações de maracatu e com a sociedade.

Metodologia

Para este estudo foi abordada uma ampla bibliografia acerca do maracatu de baque virado (Nações) além de trabalhos já existentes sobre grupos de percussão. Também foram realizadas doze entrevistas com diretores de grupos diferentes de maracatu de baque-virado (grupos de percussão), sendo que um destes grupos é uma nação de maracatu.

Foram entrevistados diretores dos seguintes grupos: Corpos Percussivos, A Cabra Alada, Várzea do Capibaribe, Baque das Ondas, Quebra-Baque, Maracatu Batuques de Pernambuco, Percussionistas do CAP (Colégio de Aplicação), Quizumba de Banzé, Paranambuca, Afojubá Batuque, Maracambuco, Batucarte. Todas as entrevistas foram realizadas com base em um roteiro de assuntos a serem abordados, não havendo perguntas especificas à serem respondidas. Além destas tivemos uma conversa, sem registro, com o diretor da nação de maracatu Aurora Africana.

Resultados e Discussões

A partir dos anos 90 o maracatu passou a fazer parte ativamente da "cena musical" profissional da cidade do Recife. O movimento Manguebeat por "Chico Science e Nação Zumbi" e "Fred 04 e Mundo Livre S/A" e, anteriormente, a criação do grupo "Nação Pernambuco", citados em fontes bibliográficas e nas entrevistas, foram marcos para esta mudança.

O diretor da Cabra Alada, ex-integrante do Nação Pernambuco, cita Chico Science como impulsor do maracatu. Os diretores do Paranambuca e Batuques de Pernambuco, relatam que suas duas maiores influências são Chico Science e o Nação Pernambuco. O diretor do grupo Corpos Percussivos enfatiza a mudança no comportamento, em relação ao maracatu, que o movimento mangue trouxe à cidade: "No inicio da década de 90 a gente tinha até vergonha, era ridicularizado... sabe a quem a gente deve essa mudança? Essa não-ridicularização da nossa cultura? Ao movimento mangue,... pode tirar o chapéu e dizer."

Todos os entrevistados demonstraram um grande respeito pelos grupos de maracatu nação, por eles denominados de "tradicionais". O diretor do Cabra Alada é enfático: "... minha relação com os grupos tradicionais sempre foi de muito respeito, frequentei todos eles por mais de 10 anos...". O diretor do Corpos Percussivos faz parte do Nação Estrela Brilhante, o do Quebra-Baque, por sua vez, da Nação Porto Rico, o do Baque das Ondas foi primeiro integrante do nação Estrela Brilhante, mas em seguida passou para a nação Porto Rico e o diretor do Paranambuca participou do Estrela Brilhante. A maior parte dos entrevistados aprendeu o conteúdo transmitido nos seus grupos nestas nações. Os diretores do Batucarte, Paranambuca e Quizumba de Banzé aprenderam no Corpos Percussivos. Durante as entrevistas foram encontradas várias classificações para cada grupo, com predomínio para o termo: Grupo de Percussão. Porém, o Baque das Ondas se classifica como um "Grupo

Cultural", o Afojubá Batuque como uma Batucada Percussiva e o diretor do Corpos Percussivo como "grupo para-folclórico".

Sobre estas relações entre os grupos de percussão e os maracatu-nação o diretor do Quebra- Baque faz a seguinte observação:

> As nações tradicionais, desprezam um pouco os grupos de percussão, mas eles esquecem que a classe média só consegue chegar a conhecer essa manifestação através de um grupo de percussão. Por que? Onde é que a gente encontra as manifestações? No morro, nas favelas, nas comunidades. A classe média não vai até lá... O maracatu nação faz um trabalho social, o Quebra-Baque e outros grupos de percussão, em geral, fazem um trabalho cultural, é diferente.

A maior parte dos grupos exige alguma taxa para poder participar das suas atividades. Alguns fornecem os instrumentos musicais, outros pedem que os participantes possuam os seus. Os ensaios geralmente acontecem nas ruas do Recife Antigo, segundo os entrevistados, por ser um local central e pela visibilidade de estar em um dos principais pontos turístico da cidade proporciona para os grupos. A faixa etária dos participantes varia de 15 anos a 60 e maior parte é de classe média. O principal meio de transmissão das levadas e toques é oral, por meio de observação e repetição. O uso de notação musical, ainda é tímido, mas existente. Paralelamente à faceta educacional, os grupos desenvolvem outras atividades tocando em eventos privados, congressos, casamentos. Alguns dos grupos se apresentam em palcos no carnaval, nestas, geralmente, recebem um cachê que normalmente é dividido entre o diretor e os integrantes do grupo.

Os diretores do Corpo Percussivo e do Quebra Baque viajam para ministrar palestras e workshops nos EUA e na Europa. Nestas localidades vários outros grupos foram por eles fundados. Além disto, eles recebem durante todo o ano pessoas de várias localidades do Brasil e do mundo para participarem das suas oficinas.

O diretor do Várzea do Capibaribe afirma: "A gente tem a facilidade de não ser maracatu nação". Há uma necessidade destes de se distinguirem dos maracatus nação. Uma dessas facilidades, ressaltada, seria a possibilidade de realizar fusões musicais dos toques do maracatu com outros ritmos. Apesar de todos estes grupos terem como carro chefe o maracatu, os seus diretores fazem questão de variar os toques, inserindo elementos do frevo, ciranda, coco, samba, fusionando-os com o maracatu. Outra liberdade importante é de os seus grupos não estarem associado à religião dos orixás. Em pleno século XXI, as religiões afro-descendentes continuam a ser mal vistas e carregam uma carga enorme de preconceitos para o restante da sociedade (Lima, 2005), o que atrapalharia bastante o mercado desses grupos constituído basicamente da classe média. O diretor do Baque das Ondas, observa:

> [...] o grupo de não-nação é muito importante. É um trabalho que você faz para apresentar ao público , diferente de uma religiosidade que existe dentro do maracatu. Porque existem trabalhos dentro de uma nação , obrigações que são feitas que às v ezes tem gente que não gosta . E às vezes você perde muito público por causa da religião.

O grupo Maracambuco é um caso a parte. O diretor classificou o seu grupo como uma nação de maracatu, este, porém, não é reconhecido pelas outras nações (não desfila na Noite dos Tambores Silenciosos, nem no concurso de carnaval, nem faz parte da

Associação de Maracatus Nação de Pernambuco – AMANPE). Ele também afirmou que não possui ligação com nenhuma religião. Afirmou também que aprendeu tudo sozinho (não soube explicar como) e que, mesmo sem saber tocar nenhum instrumento, idealiza e transmite os toques e toadas para o mestre de batuque para os batuqueiros. Além de toadas mais "tradicionais", no repertório do grupo há também versões de músicas carnavalescas, além de fusão com outros ritmos musicais (afoxés, ciranda, coco). Há a ideia de se criar uma marca registrada para venda de produtos ligados ao nome Maracambuco. Este seria então um caso totalmente diferente de um grupo que se define como Nação.

É interessante observar que para o historiador Ivaldo Marciano o fator determinante para um grupo ser ou não considerado uma nação de maracatu, mais do que as práticas religiosas e o batuque, seria ligação dos seus membros com a comunidade e o meio na qual estão inseridas, o compartilhamento de práticas e do modo de vida seria o fator principal para distinção das nações dos grupos de percussão. Climério Oliveira Santos ressalta que não se pode confundir os "grupos de percussão" com as nações de maracatu. Estas seriam complexos culturais que além da música envolvem religião, comunidades e séculos de tradição, ele porém, afirma que os "grupos de percussão" são válidos como forma de transmissão e recriação da música do maracatu. O antropólogo Ernesto de Ignácio Carvalho é bastante crítico com relação as mudanças que o maracatu vem sofrendo por causa da sua abertura para fora das comunidades, que isto tem empobrecido a música do maracatu e estaria pondo em risco rituais e valores historicamente agregados a manifestação. Leonardo Esteves Leal na sua dissertação observa as relações e conflitos entre pessoas de classe média integrantes, ao mesmo tempo, de um grupo de percussão e de uma nação e os membros desta.

Conclusões

A relação e a linha que separa os maracatus-nação dos grupos de percussão têm a cada dia se tornado mais estreita e difícil de definir. A discussão da tradição e dos limites de onde e como interferir, modificar, fazer e participar desse aspecto cultural não é clara para os cientistas e nem para os seus praticantes. A auto-criação dos grupos de percussão, a influência de recriações e "estilizações" nas nações, a tentativa de ampliar os universos de ação de ambas as partes, são realidades que devemos tentar compreender. O maracatu vem tomando uma dimensão anteriormente não imaginada, e é inevitável que sofra mudanças nesse processo.

O diretor do Corpos Percussivos resume bem a situação recente e atual, além das perspectivas futuras para o maracatu e seus praticantes:

> "... o Mangue [estava] em ebulição, aí tavam vindo alguns europeus, americanos... eles dizendo que o maracatu tinha que estar imaculado, que não podia avançar, que o movimento Mangue tava levando as batidas do maracatu tradicional do coco, e dando um sentido contemporâneo, e que isso não era legal, veja a visão do colonizador... Aí eu disse: 'Ah, é isso que você tá dizendo? Pois eu acho que tem que ter uma evolução. Dizendo o contrário, você tá negando educação pra esse povo, escola, universidade, computadores'. O mundo precisa evoluir, a cultura só sobrevive por que ela é dinâmica, ela não é estática, não posso imaginar um maracatu hoje batendo igual à época de Guerra-Peixe. Tudo isso foi uma vivência, estar conectado com as bases e também com o mundo. Mais ou menos o que Chico (Science) pregava: se você quer ser

> universal, você tem que primeiro cantar sua aldeia. Quando eu pensei em cruzar a fronteira, tive meus medos... só depois eu tomei consciência do que eu sou, da minha tradição, do que faço parte."

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. 1959. "O maracatu" In: *Danças dramáticas do Brasil,* vol. II, São Paulo: Martins.

CROOK, Larry. 2002. "Turned-Around Beat: Maracatu de Baque Virado". In: Charles A Perrone; Christopher Dunn (Ed.) *Brazilian Popular Music and Globalization.* New York: Routledge.

CARVALHO Ernesto Ignacio de. 2007. *Diálogo de negros monólogo de brancos transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado.* Dissertação (Mestrado). Recife: Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Antropologia.

ESTEVES, Leonardo Leal. 2008. *Viradas e Marcações:* A participação de pessoas de classe média nos grupos de Maracatu de Baque-Virado do Recife-PE. Dissertação de Mestrado em Antropologia-UFPE. Recife.

GALINSKY, Philip Andrew. 1999. *Maracatu Atômico: Tradition, Modernity, and Post-*

Modernity in the Mangue Movement and the 'new music scene' of Recife, Pernambuco, Brasil.

Middletown, Connecticut, EUA: Wesleyan University, Department of Music

GUERRA-PEIXE, César. 1980. *Maracatus do Recife.* São Paulo: Irmãos Vitale.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. "*Entre Pernambuco e a África História dos maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular".* Tese de Doutorado em Histórica-UFF. Rio de Janeiro, 2010.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. 2009. *Identidade negra no Recife: maracatus e afoxés.* Recife: Bagaço.

SANDRONI, Carlos. 2007. "O Destino de Joventina". *Música e cultura – revista on-line de Etnomusicologia,* nº2. Disponível em http://www.musicaecultura.ufba.br/numero_02/artigo_sandroni_01.htm.

SANTOS, Climério de Oliveira & RESENDE, Tarcísio Soares. "*DVD Maracatu Nação Brazil's Heartbeat"* Recife: ed. do Autor.

A função social da música no quilombo: cirandeiras, cocos, cantos e saberes em Caiana dos Crioulos (Paraíba)

Gabriela Buonfiglio Dowling
gabriela.dowling@gmail.com
Université Lumière Lyon 2

Resumo: O trabalho atual propõe um estudo etnográfico sobre a tradição oral contemporânea da comunidade quilombola Caiana dos Crioulos do Estado da Paraíba, no nordeste brasileiro. As bibliotecas e os museus brasileiros possuem poucas referências acerca da cultura afro-brasileira, surgida nas comunidades negras descendentes de escravos, e por essa razão: tal cultura se difunde principalmente pela tradição oral. Nesse contexto, essa pesquisa se baseia na prática do coco de roda e da ciranda, duas formas de danças e de cantos tradicionais. Como esta cultura e seu patrimônio resistem ou se dinamizam face às tendências sociais atuais, face às pressões da sociedade brasileira? Existe, portanto, uma essência cultural patrimonial, presente no seio da comunidade, tão marcante que persiste ao longo do tempo, após várias gerações. A visão de mundo e a vitalidade construída sob um núcleo simbólico de relações sociais, permite à comunidade preservar uma memória coletiva e transmitir uma certa tradição popular, mesmo diante da globalização econômica e do avanço das novas técnicas de difusão e reinterpretação dos bens culturais.
Palavras-chave: cultura afro-brasileira; coco de roda, ciranda, comunidade quilombola, patrimônio imaterial e tradição oral**.**

Abstract
The current work proposes an ethnographic study about the oral tradition of the contemporary quilombo Caiana dos Crioulos of the Paraiba 'State, in northeastern of Brazil. Libraries and museums in Brazil) have few references about the African-Brazilian culture, which appeared in black communities descended from slaves, and for this reason: this culture is primarily spread by oral tradition. In this context, this research is based on the practice of the coco de roda and the ciranda: two forms of dances and traditional songs. As this culture and its heritage resist or dynamize in front of the current social trends, given the pressures of Brazilian society? Therefore, there is a cultural essential patrimony, present within the community, so striking that persists over time, after several generations. The worldview and vitality built on a symbolic core of social relations, which allows the community to preserve a collective memory and convey a certain popular tradition, even in the face of economic globalization and advancement of new techniques for diffusion and reinterpretation of the culture.
Keywords*: afro-brazilian culture,coco ,ciranda, quilombola community, , immaterial patrimony, oral tradition.*

Introdução

Este trabalho propõe o estudo etnográfico da comunidade quilombola Caiana dos Crioulos, centrando-se em suas manifestações artístico-culturais – o coco de roda e a ciranda. Caiana dos Crioulos, localizada no alto da Serra da Borborema, município de Alagoa Grande, re-

gião do Brejo, conta com aproximadamente 522 habitantes, numero ainda controverso que aguarda o resultado da realização do censo quilombola. Em maio de 2005 a comunidade foi reconhecida pela Fundação Cultural Quilombo dos Palmares como um dos 38 quilombos reconhecidos na Paraíba.

No caso específico deste trabalho são vozes femininas que conduzem o fio dessa história "esquecida". As mulheres da comunidade exercem papéis de liderança de grande destaque. Entre eles a coordenação e presidência da Associação dos moradores, atualmente procedida por Cida que além de tal empenho é também articuladora dentro de uma Comissão Estadual das comunidades quilombolas. Sendo ela também uma das coordenadoras de um dos grupos de coco de roda de Caiana dos Crioulos. A comunidade conta hoje com a articulação de dois grupos de coco de roda. Um outro grupo é coordenado por dona Edite, uma outra liderança de grande destaque, sobretudo no quesito acerca da tradição, costume e história da comunidade.

Ao nos debruçarmos sobre os cantos e danças dessas mulheres quilombolas, estamos tratando do patrimônio imaterial da cultura afro-brasileira. Essa herança constitui um bem cultural intergeracional transmitido através da oralidade e de suas representações performáticas e que hoje permite às comunidades negras buscarem um reconhecimento de sua identidade, cidadania e dignidade na atual sociedade brasileira.

Torna-se possível, desse modo, relacionar a existência de tais cantos, danças e performances – ou "brincadeiras"- na realidade das comunidades quilombolas, com a reafirmação identitária.

Para levantar e analisar essa realidade, utilizamos o instrumental metodológico da memória oral e da Antropologia Visual. A pesquisa de campo foi feita ao longo de 3 anos, com visitas à comunidade, onde realizamos entrevistas abertas, particularmente com as mulheres cirandeiras, centrando-nos na História de vida, na memória musical, na observação do ambiente e de seu cotidiano. Também acompanhamos apresentações das cirandeiras em eventos na capital, João Pessoa, e em outros municípios, como Baía da Traição e Campina Grande. Em todas as fases da pesquisa, seja nas entrevistas, seja nas apresentações, utilizamos o registro em vídeo. Durante a pesquisa de campo foi possível recolher um repertorio de mais de 50 versos de coco e ciranda cantados e rememorados pela comunidade.

Procuramos trabalhar os dados e documentos colhidos, interpretados sob a luz de um referencial teórico, onde se destacam contribuições de Carvalho (1999) Thompson (2002), Hall (2005) Garcia Canclini (1998), Turner (1987), Gilroy (2001), Simonard (2010). Procuramos estabelecer também um diálogo antropológico e etnográfico a partir do conceito de "*performance*" onde o conhecimento está sempre mediado pela "atuação" (Fabian, 1990, p.7).

A ideia de performance da cultura afro-brasileira do coco de roda e da ciranda equivale a uma vontade coletiva de se fazer compreender através de uma prática onde se reafirmam e se transmitem valores de uma identidade. Ou seja, poderia ser entendida como o pragmatismo através da oralidade em conexão com a dança coletiva, onde todos que estejam ao redor desse fluxo podem interferir e dialogar.

Assim, através da interação, cria-se a noção de identificação e transmissão de um saber através da particularidade de uma prática, no caso, o coco de roda e a ciranda, vivenciados

em um primeiro plano no universo da comunidade. Posteriormente, reconhecido e retransmitido em outras realidades diferentes da habitual, e que ultrapassam as fronteiras, chegando a outras realidades culturais.

O conceito de interculturalidade está presente no referencial teórico deste estudo, pois os versos de coco que são cantados em uma comunidade, muitas vezes são conhecidos por outras também. Isso pode ocorrer devido ao fato de se tratar de uma cultura baseada na tradição oral que tem formas de comportamentos, concepções de tempo, padrões estéticos e morais específicos.

Partimos do pressuposto teórico de que os conceitos de "nação, identidade e povo", quando inseridos na conjuntura da indústria cultural servem como entidades processuais entre diversos grupos sociais que visam encontrar o caminho da convivência plural (Carvalho, 1992).

De acordo com a visão de Hall (2005) o contexto atual que se vivencia, pautado na tensão entre o "global" e o "local", reflete as novas necessidades ligadas a questão de pertencimento e de novos processos identitários. Isto é, "As identidades nacionais (...) representam vínculos a lugares, eventos, símbolos, histórias particulares. Elas representam o que algumas vezes é chamado de uma forma *particularista* de vínculo ou de pertencimento". (Hall, 2005, p. 76).

Em Caiana dos Crioulos, o coco de roda e a ciranda realizam-se em comemorações e festas, sem um calendário específico. Embora com frequência isso ocorra durante o período festivo do calendário brasileiro, e também após as novenas e nos dias de santos importantes ligados ao calendário do catolicismo popular (São João, São Pedro, Santa Ana, Na. Sra. Da Conceição, entre outras). Outro momento chave de tal performance na comunidade está na comemoração do Dia da Consciência Negra (20 de Novembro). Todos os anos se festeja com a participação ativa do grupo de coco de roda e do grupo de mulheres negras, recebendo um número considerável de visitantes de outras cidades e de outras comunidades quilombolas convidadas. Também há a realização da brincadeira em eventos significativos para a comunidade, como casamentos ou bodas de prata ou de ouro. Foi possível presenciar, em uma de nossas visitas (março de 2010) em Caiana dos Crioulos a realização de um coco em comemoração às bodas de prata de D. Edite.

Quando nos referimos à dança na brincadeira de coco e ciranda, a poesia torna-se um elemento indispensável. Para que uma roda de ciranda e coco se forme é preciso que a mestre (ou mestre) lance o desafio de uma entoada para que o coro responda e, nesse balanço, segue-se a roda acompanhada de seus tocadores (zabumba, ganzá e triângulo) e de suas dançadeiras vestidas com suas saias rodadas multicoloridas. Tais cantos representam, na maioria das vezes, o cotidiano presente em sua comunidade; neles encontramos também ironia e ambiguidade, ou crítica social, com temas ligados à condição do negro, ou das lutas camponesas na região. Lembranças de confrontos, dificuldades e sonhos para a memória coletiva da comunidade.

Em Caiana dos Crioulos, o coco de roda e a ciranda constituem, através das narrativas que traçam, uma linguagem por meio da qual se reafirma uma ancestralidade comum e se transforma num instrumento político de reconhecimento identitário quilombola. Dessa maneira, o sentido de performance tem sido visto como um momento de reconhecimento e de tomada de consciência coletiva de um grupo. Então, a partir da formação de uma rede inte-

rétnica, busca-se a troca e o reconhecimento do coco e da ciranda como cultura brasileira em valorização a uma prática local que ultrapassa as fronteiras através da arte, linguagem universal.

Durante a brincadeira de coco de roda os participantes formam uma roda em círculo e, quem quiser, entra no meio da roda e convida um outro do sexo oposto para um desafio de umbigada – ou, na falta de homens, outra mulher. Os cantos, ou melhor, as entoadas como são chamadas pela comunidade são conduzidas por um solista (ou mestre), no caso de Caiana dos Crioulos, por mulheres do grupo que conhecem de memória todos os versos e entoadas, outrora também improvisados na interação com os tocadores e com o público.

Uma característica importante a considerar reside na organização das brincadeiras de coco e ciranda como prática de sociabilidade local, correspondendo a um momento de lazer para a comunidade. Ou seja, nesse sentido a dança tem sido utilizada com "um elemento integrador e também como componente de uma afirmação de uma identidade cultural" (Ayala, 2000).

Existem muitos relatos de que o momento do coco era o momento de "paquerar", ou de firmar intenções amorosas entre rapazes e moças. Isso acontece até hoje, porém antes adquiria uma conotação maior, porque as comunidades eram mais isoladas e a brincadeira de coco era, juntamente com a missa, o momento mais importante de confraternização nas comunidades. Atualmente, há outras opções de divertimentos e o coco também tem assumido um papel de grupo mais organizado, perdendo um pouquinho da sua espontaneidade, e às vezes, ganhando outro caráter, com a presença de ensaios (pressionado pelos mais jovens), figurino estabelecido, além de realizar apresentações em outras comunidades e até em outras cidade do Brasil. Não que isso represente uma perda, apenas uma mudança.

Desde a "descoberta" das cirandeiras de Caiana dos Crioulos por Socorro Lira, a gravação dos Cds e as políticas públicas de valorização da cultura quilombola, elas são chamadas para apresentações em outras cidades da Paraíba ou mesmo em Brasília em festivais ou datas comemorativas. Nesses casos há mudanças, pois, durante as apresentações do grupo em outras cidades quando o círculo é formado são apenas as mulheres do grupo que dançam. Essa exclusividade feminina pode ser justificada por razões estéticas já que as cirandeiras se vestem com saias rodadas multicoloridas que causam um visual original e policrômico, ou práticas já que geralmente as mulheres da comunidade estão mais disponíveis que os homens para se comprometerem com deslocamento e viagens. Ou ainda, como o relato de Dona Edite, pela escassez de meios de transporte, mesmo quando são convidadas para eventos do poder público:

> *"*Hoje a gente dividiu a nossa ciranda das moças e dos homens porque quando a gente sai assim para fora não tem transporte para levar todo mundo, mas ai é moça, rapaz, é mulher, todo mundo junto. Quando a gente abre uma roda de ciranda aqui todo mundo dança... « (Dona Edite, Entrevista concedida em dezembro de 2011).

Ou seja, o grupo de mulheres de Caiana dos Crioulos (acompanhadas dos tocadores, estes sim, homens) durante a apresentação artística para um público eclético convida todos os presentes (homens, mulheres e crianças) a entrar na roda para dançar sob a regência da mestre e de suas dançadeiras.

Essa não foi a única mudança com a maior visibilidade obtida pelo grupo de Caiana dos Crioulos. Também a partir dessas novas dinâmicas vieram desentendimentos, disputas entre as representantes da comunidade. Como resultado hoje existem dois grupos culturais de coco de roda e ciranda coordenados por duas lideranças feministas.

Desde os primeiros contatos com os grupos culturais encontrados, o principal problema que se revelou foi a disputa entre as líderes. Tal situação se estabeleceu a partir de conflitos internos acompanhados de desentendimentos e de questões pessoais derivados por interesses individuais e coletivos, e algumas vezes devido a injustiças. Ou seja, há uma disputa relacionada às qualidades das lideranças, como também às questões relativas à organização do grupo (em geral entre as mestres que o lideram).

Podemos destacar alguns elementos importantes que definem a atual divisão do grupo, tais como as novas necessidades e buscas em relação aos meios de difusão, divulgação e, mais importante, a conquista de novos espaços no universo da sociedade moderna pela participação política como representantes ou dirigentes nas novas instâncias de representação dos quilombolas. E ainda, aliado a tudo isso, a ilusão de conseguir sucesso e fama. Um episódio desestruturante ocorreu em 2007, quando o grupo foi convidado a participar no «Encontro das Culturas Populares» organizado em Brasília pelo governo federal. Com essa viagem o grupo se viu diante de muitos desentendimentos e problemas pessoais (uma das líderes viajou em avião, enquanto que os demais integrantes viajaram em ônibus).

Em resumo, foi o fim da harmonia e agora predominam as hierarquias e as divisões. Como há dois grupos, para participar de uma roda de coco em Caiana dos Crioulos é preciso fazer parte de uma rede de pessoas próximas a mestre e responsável pelo grupo. E, naturalmente quem é de um grupo não entra no outro.

> "... eu fiquei com pena no outro dia que eu não entrei na ciranda, porque eu se tivesse entrado, é como diz a história, eu não vou entrar não só pra não dá gosto porque se eu entrar na dela um dia ela vai entrar na minha (ciranda) aí eu não quero que ela entre na minha, então não vou entrar na dela. Mas graças a Deus aqui todo mundo gosta de coco e ciranda". (Dona Edite, Entrevista concedida em dezembro de 2011).

Políticas culturais para as comunidades afrodescendentes

Nessa pesquisa, foi possível constatar que, nos últimos anos, as políticas culturais nacionais de revalorização do patrimônio étnico cultural das populações afrodescendentes têm favorecido a cultura popular, de forma a facilitar sua preservação, transmissão e reconhecimento. A relação entre cultura de massa e culturas populares e do saber tradicional mostra-se quando os cantos de coco de roda e ciranda de Caiana dos Crioulos e suas performances têm repercutido no cenário artístico de diferentes camadas sociais da sociedade brasileira, tanto através de suas apresentações, como pela circulação dos dois CDs gravados pelo grupo, ou ainda quando essas canções são contempladas e revisitadas por outros grupos musicais do cenário artístico brasileiro.

Tudo isso tem permitido às comunidades quilombolas repensarem uma nova identidade emergente, reconhecida através de um saber tradicional intergeracional. Chega-se assim, a partir do reconhecimento étnico, à construção de identidade de um grupo: os quilombolas. É interessante pensar como de acordo com Hall (2002), de que "as identidades são situa-

ções", e dependem da construção dos discursos onde são elaboradas ou reelaboradas no momento de suas reivindicações.

Nossa investigação pretendeu apreender as maneiras pelas quais o coco de roda e a ciranda de Caiana dos Crioulos constituem, através das narrativas a seu respeito, uma linguagem por meio da qual se reafirma uma ancestralidade comum e se transforma em um instrumento político de reconhecimento identitário quilombola. A pesquisa procurou entender de que modo esta brincadeira passa a ser revalorizada e ressignificada pelo grupo no contexto das mobilizações em torno do reconhecimento do território quilombola.

Considerações Finais

A política de reconhecimento das minorias étnico cultural e de seus direitos propiciou também a "descoberta" e a valorização das cantadoras e dançadeiras de Caiana dos Crioulos, ainda que essa descoberta se deva ao empenho e aos projetos da artista paraibana Socorro Lira. Assim, em abril de 2003, produziu-se o primeiro álbum "Memória musical da Paraíba Vol. 1: ciranda, coco de roda e outros cantos" e, em 2007, o álbum "Desencosta da Parede**"**, terceiro volume da coleção Memória Musical da Paraíba. Ambos, reunindo cantigas do cancioneiro tradicional de Caiana dos Crioulos e as vozes de suas cirandeiras, numa demonstração de um reconhecimento mútuo entre esferas diferentes da música popular brasileira.

A partir dessa "descoberta", e coincidindo com as políticas públicas de incentivo e proteção ao patrimônio imaterial, as cirandeiras de Caiana dos Crioulos são solicitadas para apresentações em vários eventos culturais dedicados à cultura popular, promovidos pelo Estado, tanto em cidades da Paraíba ou mesmo em Brasília.

Esta tradição em Caiana dos Crioulos mostra-se majoritariamente uma tradição marcadamente feminina: as mulheres organizam as manifestações, as festas, cantam e dançam; já os homens se contentam em acompanhar musicalmente o grupo. As poesias dos cantos populares falam de um tempo passado, mas também de uma resistência cotidiana dos tempos presentes.

Nosso estudo se interessou então em revelar as dificuldades e desafios encontrados pela comunidade Caiana dos Crioulos na manutenção da tradição das festas populares, incluídas hoje em um contexto de forte apelo midiático. O que nos leva a procurar entender como se insere hoje a cultura popular nos meios de divulgação, difusão e reconhecimento de espaços no cenário cultural e artístico brasileiro.

Nessa pesquisa foi possível constatar que a cultura popular nesse sentido tem sido bastante requerida quanto a sua preservação, transmissão e reconhecimento, vista pelas políticas culturais nacionais de revalorização do patrimônio étnico-cultural das populações afrodescendentes que tem permitido dessa forma às comunidades quilombolas repensarem uma nova identidade emergente, reconhecida através de um saber tradicional intergeracional. A partir do reconhecimento étnico, a construção de identidade de um grupo (os quilombolas).

Sendo assim, nossa investigação pretendeu apreender as maneiras pelas quais o coco de roda e a ciranda de Caiana dos Crioulos constituem, através das narrativas a seu respeito, uma linguagem por meio da qual a performance musical reafirma uma ancestralidade comum e se transforma num instrumento político de reconhecimento identitário quilombola.

A pesquisa priorizou entender de que modo esta brincadeira, passa a ser revalorizada e ressignificada pelo grupo no contexto das mobilizações em torno do reconhecimento do território quilombola.

Podemos observar, portanto, que o coco de roda e a ciranda nas comunidades quilombolas hoje tem representado um forte instrumento de luta e de resistência cultural para a construção de uma identidade e memória em prol de uma política de afirmação cultural. Esta prática contribui, em seguida, para a consciência de que a cultura afro-brasileira pode ser, como outras manifestações culturais, "uma ferramenta de afirmação da identidade" (Simonard, 2010) para os habitantes das comunidades negras.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. *Os cocos* – preparação, anotações e notas de Oneyda Alvarenga. Edição Comemorativa ao 90 º aniversário de Mario de Andrade. São Paulo: Duas Cidades, 1984.

ANDRADE, T. (org.): *Quilombos em São Paulo*: tradições, direitos e lutas. São Paulo: IMESP, 1997.

ARRUTI, José Maurício. *Mocambo*: Antropologia e Historia do processo de formação quilombola. 2° edição. Bauru, SP:Ed. EDUSC/ AMPOCS, 2006.

AYALA, M. Ignez. *Os cocos*: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. Em: Cocos: alegria e devoção. Natal: EDUFRN, 2000.

BERNARDO, Teresinha. *Negras, mulheres e mães:* lembranças de Olga de Alaketu. 1° edição. São Paulo: EDUC, 2003.

CARVALHO, Maria Celina Pereira de; SCHMITT Alessandra; TURATTI, Maria Cecília Manzoli. A Atualização do conceito de Quilombo: a identidade e território nas definições teóricas. In: *Ambiente & Sociedade* **-** Ano V - No 10 - 1o Semestre de 2002.

CARVALHO, José Jorge (Org.). *O quilombo do Rio das Rãs*: histórias, tradições, lutas. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 1996.

CARVALHO, José Jorge. "Lugar da cultura tradicional na sociedade moderna". In: *Seminário Folclore e cultura popular*. Rio de Janeiro: IBAC, 1992.

FIALHO, Vânia. «Caiana dos Crioulos: visitando um quilombo do brejo paraibano» Observatório Quilombola. n. 15 <http://www.koinonia.org.br/oq/pop_ensaio15.htm>, 27/ 03/2006. Acesso em: Janeiro de 2010.

GILROY, Paul. *Atlântico Negro:* modernidade e dupla consciência. Edição Brasileira. São Paulo: Editora 34, 2001.

GEERTZ, Clifford. *Savoir local, savoir global.* **2ª ed.** Paris: PUF, 2006.

HALBWACHS, Maurice**.** *A memória coletiva***.** São Paulo: Vértice, Revista dos Tribunais, 1999.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A ad. 2005.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence. *A invenção das tradições.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LEITE, Ilka Boaventura. Os quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas. *Textos e Debates*. Florianópolis: NUER/UFSC, n.7.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. *Coco de roda*. João Pessoa, FIC, Governo da Paraíba, 2004.

POLLAK, Michael. Memoria, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, Página 4.Janeiro, vol. 2 , n° 3, 1989, pag. 3-15.

RABELLO, Evandro. *Ciranda, dança de roda, dança da moda*. Recife: Editora Univesitária, 1979.

SANTOS, Boaventura de Souza. "Bifurcação na justiça".In: *Seminário "Povos Indígenas, Estado e Soberania Nacional"*,UNB, Brasília, 28 de maio de 2008, Fórum em Defesa dos Direitos Indígenas – FDDI. 2008

SANTIAGO, Jorge P. "O lado clandestino da cidade brasileira. Uma historiografia reticente aos conflitos étnicos". In: *Anuário Americanista Europeo***,** n.01, 2003, pág. 87 a 105.

SANTIAGO, Jorge P. *Das práticas musicais aos arquivos vivos*.In: Micelanea,193 Redial, 1997-1998 n° 8-9. *www.red-redial.net/doc/redial_1997-98_n8-9_pp189-200.pdf.*

*S*IMONARD, Pedro. «Le Jongo et la nouvelle performativité afrobrésilienne». In: *Anthropologie et sociétés*, vol. 34, n° 1, 2010: 33-54.

TRAVASSOS, Elizabeth. Tradição Oral e história. Em: *Revista de história* 157 (2º semestre de 2007), 129-152.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado*: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VERAN, Jean-François. *Quilombos*: des "lieux de mémoire" bien vivants. In *Cahiers du Brésil contemporain*, n° 49/50, p. 87-96. 2002.

VILELA, Aloísio Brandão. *O coco de Alagoas:* origem e evolução, dança e modalidades. 2ª edição. Maceió: Museu Théo Brandão- UFAL, 1980.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no |Brasil*: Cantos, danças, folguedos. São Paulo: Editora 34, 2008.

SCHECHNER, Richard. *Performance*: teoría y prácticas interculturales. Buenos Aires: Rojas: UBA, 2000.

Mapping cultural diversity among Brazilian musicians in Madrid (Spain)

Gabril Hoskin
ghoskin02@qub.ac.uk
Queen's University, Belfast (Reino Unido)

Resumo: Esta pesquisa examina o fazer musical entre migrantes brasileiros em Madri, Espanha. Aborda especificamente como a diversidade cultural se articula em diálogo com estereótipos nacionais resguardados por espanhóis e como brasileiros mapeiam essa diversidade em um ambiente urbano. As noções hegemônicas do Brasil, como um país híbrido, sensual, alegre e representado pelo samba, dominam a imagem da cultura brasileira em Madri. O desenvolvimento urbano no Brasil, o surgimento dos movimentos pelos direito civis, o acesso a novos modos de produção e circulação musical e o retorno à democracia, em 1985, permitiram que comunidades, anteriormente marginalizadas, explodissem no cenário nacional com seus gostos e preferências musicais. Tais desenvolvimentos permitiram que praticantes de gêneros como música sertaneja, forró, pagode e axé se deslocassem das periferias, tanto geográficas quanto sociais, para reclamar, através de um discurso e práticas de "mistura", um estilo musical nacional e internacional. Nos anos 80, o Brasil sofreu crises econômicas, obrigando grande quantidade de pessoas, principalmente da classe média, a deixar o país; tal fenômeno repetiu-se na virada do século, quando outras comunidades sub-representadas fizeram o mesmo. Para conseguir maior público em Madri e poder atuar no centro da cidade, onde existe grande movimento de turistas e estudantes, os músicos brasileiros têm que dialogar com os estereótipos do Brasil, enquanto articulam várias identidades regionais, raciais e socioeconômicas. As novas mudanças temporais e espaciais da comunidade transnacional brasileira e as necessidades da indústria da performance de Madri estimulam a re-negociação de posições periféricas e centrais na cidade.

Palavras-chave: Estereótipos; Transnacionalismo; Música popular.

Abstract: My research examines music-making among Brazilian migrants in Madrid, Spain. It addresses how cultural diversity is articulated in dialogue with national stereotypes harboured by the Spanish and how Brazilians map this diversity in an urban environment. Hegemonic notions of Brazil as a hybrid, sensual, happy country represented by samba dominate images of Brazilian culture in Madrid. The development of urbanization in Brazil, the rise of civil rights movements, access to new modes of musical production and circulation and the return to democracy in 1985, allowed previously marginalised communities to explode onto the nation scene with their preferred musical tastes. Such developments allowed practitioners of such genres as música sertaneja, forró, pagode and axé music to move from geographic and social peripheries to reclaim national and international musical styles through discourses and practices of 'mixing'. In the 1980s Brazil suffered a series of economic crises urging large segments of the middle class to leave the country and at the turn of the century other under-represented communities managed to do the same. To achieve broader audiences in Madrid and be able to perform in the city centre, which enjoys a high turnover of tourists and students, Brazilian musicians must dialogue with stereotypes of Brazil while articulating diverse regional, racial and socio-economic identities. New temporal and spatial configurations of the Brazilian transnational community and the needs of Madrid's performing industry urge the re-negotiation of peripheral and central positionings in the city.

Keywords: Stereotypes, transnationalism, popular music

Since the colonial period Brazilian music has traversed oceans engaging in international dialogue with extraordinary voracity. At the turn of the 19th century Brazilian *modinhas* and *lundus* shocked viewers in Lisbon's salons who thought the style lascivious and sweet; vaudevilles and operas returned to imperial Brazil creating a 'Europe in the tropics' (Magaldi 2004) orchestrated by urban elites keen to represent locally specific cultures while mirroring European ideals; at the turn of the 20th century hybridised urban genres in Brazil were being sent back abroad to curious audiences enchanted by such naiveté and sensuality. Such developments have contributed to an enduring stereotype of the country abroad which has been extended to the wiliness of Carmen Miranda, the sophistication of bossa nova and the eclecticism and experimentation of *tropicalism* and MPB.

This research examines music-making among Brazilian migrants in Madrid, Spain. It explores how the cultural diversity of Brazilian migrants is articulated in dialogue with national stereotypes of Brazil harboured by Spaniards and how this diversity maps on to Madrid's urban environment. Hegemonic notions of Brazil as a hybrid, happy, sensuous country represented by samba dominate popular conceptions of Brazilian culture in Madrid. Recent developments in Brazil such as urbanisation, the rise of new civil movements, increased access to cultural production and methods of distribution and the return to democracy in 1985, however, have meant that cultural diversity has gained unprecedented attention as a wealth of previously under-represented ethnic and regional populations and their accompanying musical styles exploded onto the national scene from the 1970s onwards. These developments have allowed marginalised populations to move from geographic and social peripheries to make claims on national and international musical styles while articulating 'rooted' identities through the manipulation of discourses and practices of 'mixing' (Dent 2009, Leme 2003, Lemos and Castro 2008, Lucas 2000). These new configurations have posed a threat to urban, middle class populations who had previously claimed to represent diversity while projecting a 'civilised' image abroad and have resulted in confrontations over the use of public space in Brazil and over the mechanisms of cultural and political representation (Yúdice 2003).

As Brazil suffered a series of economic crises in the 1980s, large numbers of middle class Brazilians began to migrate abroad and at the turn of the century, other previously under-represented populations were able to do the same. This has led to an increasingly heterogeneous Brazilian transnational scene where nationalism must be negotiated between Brazilian migrants and their 'host' countries for whom hegemonic notions of Brazilian-ness remain. I argue that Brazilian music-making in Madrid develops in dialogue with the temporal and spatial shifts mentioned above, allowing Brazilian migrants to negotiate peripheral and central positionings in relation to Madrid's performing industry and providing a fundamental tool through which Brazilian immigrants articulate 'rooted' cosmopolitan identities.

My research took place between June 2010 and September 2011 in the capital of Spain, Madrid, where professional and semi-professional Brazilian musicians navigate a heterogeneous urban music-making scene catering to tourists, jazz and flamenco connoisseurs, church congregations, clientele present in small bars and concert halls and, often, to friends and acquaintances during informal gatherings in homes. Employing the tools of participant observation and ethnographic interviews I took part in such events as an audience member and as a performer, pursuing native meanings of local music-making in the Spanish capital.

Following Ruth Finnegan's (1989) pioneering research into the significance of music-making in urban settings and Etienne Wenger's study of 'communities of practice' (1998) I approached the field as a novice orienting my questions around issues of musical taste as a route to exploring the construction of community as a formation based on practice and levels of competence.

As Spain emerged from an authoritarian dictatorship to hold democratic elections in 1977, joining the European Union in 1986 and opening up further to foreign tourists and increasing numbers of international migrants throughout the 1990s, demand for cosmopolitan musical styles began to have an impact on Madrid's cultural industry. While Spanish rural migrants and, later, poorer immigrants from Latin America and Eastern Europe flooded to the city's periphery to cope with industrial expansion and provide labour for the construction boom at the turn of the century, the city centre was invested with an infrastructure to accommodate tourists and maintain diplomatic institutions capable of propelling a globally competitive economy. Brazilian music achieved a privileged position on this cosmopolitan scene supported by largely middle class Brazilian performers active in world music, jazz fusion, flamenco and Brazilian-themed venues which cater to 'alternative' and specialist audiences in search of 'something different'.

Música Popular Brasileira [MPB], bossa nova and samba assumed centre-stage in Madrid among performers accustomed to exploiting the discourses of hybridity which have found fluency among middle class audiences in Brazil and abroad. World music and alternative music scenes in Madrid, however, threaten to subsume difference under more prestigious categories such as rock or new age pressuring such musicians to revert to stereotypes which can also be manipulated by the larger Brazilian transnational community with tastes in music such as *música sertaneja, pagode, forró* and *axé music*. As these latter previously under-represented musical styles and their practitioners make forays into central Madrid on the back of their capacity to 'play a bit of everything' for the diverse Brazilian audience as well as satisfying Spanish stereotypes of Brazil, MPB performers employ discourses of the 'ghettoisation' of the music scene, distancing themselves from these acts considered more 'commercial'.

The phenomenal commercial success since the 1970s of genres such as *música sertaneja, pagode, axé music* and *forró* from their origins as rural, urban racialised, black north eastern, pastoral styles respectively has been facilitated by what Mônica Leme (2003) describes as a *vertente maliciosa* [wily dynamic] which continues the tradition of carnivalesque double-entendres, sensual dance and increased syncopation so prominent throughout the history of Brazilian popular music, and provide an effective tool with which to legitimise the practice of localised idioms while fielding claims to a national popular identity with an international bent (Ortiz 1995). Performers of these styles in Madrid employ tropes of 'mixture' through the use of sexualised performances which focus on the body as a medium through which public and private domains are transcended (Parker 2009). Such performances legitimise their claims to Brazilian-ness, allowing them to manipulate hegemonic imaginings of Brazil attractive to cosmopolitan audiences in central Madrid while using such stereotypes as a platform from which they articulate regionally and racially specific identities. 'Playing a bit of everything' is validated through the strategic use of the body allowing them to reach a broad Brazilian and Spanish audience while fielding a multifaceted Brazilian identity.

My research broaches how temporal and spatial configurations of popular Brazilian music are mapped on to the heterogeneous Brazilian music scene in Madrid and how practitioners of musical styles such as MPB, *axé music, música sertaneja, forró* and *pagode* negotiate central and peripheral positionings within the city's performing industry. It addresses how teleological narratives of popular Brazilian music are navigated by a culturally diverse demographic of transnational Brazilians in an urban environment.

REFERÊNCIAS

DENT, A. S. *River of Tears*: Country Music, Memory and Modernity in Brazil. Durham & London: Duke University Press, 2009.

FINNEGAN, R. *The Hidden Musicians:* Music-Making in an English Town. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

LEME, M. *Que Tchan é esse*: Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90. São Paulo: Annablume, 2003.

LEMOS, R and Castro, O. *Tecnobrega*: O Pará reinventando o negócio da música. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

LUCAS, M. E. Gaucho Musical Regionalism. *Ethnomusicology Forum*, v. 9, n. 1, p. 41-60, 2000.

MAGALDI, C. *Music in Imperial Rio de Janeiro*: European Culture in a Tropical Milieu. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press Inc., 2004.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. 5th ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PARKER, R. G. *Bodies, Pleasures, and Passions*: Sexual Culture in Contemporary Brazil. Nashville: Vanderbilt University Press, 2009.

YÚDICE, G. *The Expediency of Culture*: Uses of Culture in the Global Era. Durham: Duke University Press, 2003.

WENGER, E. *Communities of Practice*: Learning, Meaning and Identity. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Música experimental na música do grupo Jaguaribe Carne

George Glauber Félix Severo
georgeglauber@hotmail.com
Universidade Federal da Paraíba

Resumo: Este trabalho apresenta resultados parciais de uma pesquisa em nível de mestrado cujo enfoque está em compreender a música experimental na *performance* do grupo Jaguaribe Carne. Aqui busco expor,por meio dos comportamentos característicos do grupo e do disco Jaguaribe Carne Instrumental, o modo como a experimentação presente na música do grupo pode ser entendida. O grupo Jaguaribe Carne é liderado pelos irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró desde sua criação em 1974 na cidade de João Pessoa. Nota-se na música feita pelo grupo que não há intenção de seguir regras estabelecidas no meio musical. A motivação para as composições, segundo os próprios integrantes, ocorre por meio de seus aprendizados artísticos informais alicerçados no fazer. A música do grupo não é tratada como algo apenas artístico, uma vez que por meio da música, eles buscam provocar e convidar a audiência a uma nova escuta que fuja dos recorrentes padrões midiáticos no mercado musical.

Palavras-chaves: Jaguaribe Carne, experimentalismo, música popular.

Abstract: This paper presents partial results of a study at master's level whose focus is on understanding the experimental music on performance of Jaguaribe Carne group. Here I seek to expose, through the characteristic behaviors of the group and albumJaguaribeCarne Instrumental, how experimentation in the music of this group can be understood. The JaguaribeCarne group is led bybrothers Pedro Osmar and Paulo Ró since its creation in 1974 in the city of João Pessoa. In popular music performed by the group there is not intention to follow the rules established in the music environment. The motivation for the compositions, according to the members themselves, is through their informal artistic learning grounded in practice.The group's music is not treated as something just artistic, since through music, they seek to provoke and invite the audience to a new listening that flee from recurring media patterns in the music business.

Keywords: Jaguaribe Carne, experimentation, popular music.

O grupo paraibano de música popular Jaguaribe Carne[1] foi idealizado e criado na cidade de João Pessoa em 1974,pelos irmãos e músicos Paulo Ró e Pedro Osmar. Sua origem está ligada às experimentações realizadas na residência deles, localizadas na época, no bairro de Jaguaribe[2]. No estudo em andamento, o experimentalismo é entendido como item de destaque na *performance* musical do grupo Jaguaribe Carne. Destaco também Pedro Osmar e Paulo Ró por serem os principais integrantes do grupo desde a sua criação.

[1] Para mais informações ver Severo, George Glauber Félix. A*performance*musical do grupo Jaguaribe Carne. In: Anais do I Encontro Regional Norte da ABET; III Encontro Regional Nordeste da ABET, 2012, Salvador. *Formação e Diálogos Interdisciplinares na Etnomusicologia Brasileira*. Bahia: ABET, 2012. Pag.31-37.
[2] Bairro localizado na área central da cidade de João Pessoa.

A ideia de experimentalismo está envolta por diversos entendimentos, que vão desde os relacionados ao fenômeno musical até as artes de maneira geral. Presume-se que o procedimento experimental, vinculado ao contexto das vanguardas ocidentais do início do século XX, represente uma ruptura com processos e materiais aceitos até então na criação estética. Assim, ao buscar o diferente, os artistas questionam os processos estabelecidos objetivando um novo padrão de criação (Vargas, 2012b). Boguslaw Schäffer afirma que por experimental pode se considerar "[...] a ideia de que o compositor deve renunciar à música do passado e recolher 'novas experiências' que possam 'conduzi-lo ao domínio de novas possibilidades formais'[...]" (*apud* Eco[3], 2000, p. 227). Entretanto, como afirma Eco, esta "[...] é uma acepção de 'experimental' que nenhum de nós poderia contestar, só que tal espécie de experimentalismo é, [...] própria de toda a verdadeira invenção artística, em todos os tempos e lugares [...]" (2000, p.227). Nesse mesmo sentido, Roy Shuker se refere aos termos vanguarda e experimentação como comumente associados. Para o autor eles são "aplicados a movimentos inovadores nas artes; geralmente associados com rupturas de tradições, estilos e convenções estabelecidas" (2002, p.21)[4].

John Cage (1961), um dos percussores da música experimental, aborda questões teórico-filosóficas do que seria este tipo de música. Ele afirma que "se a palavra *música* é sagrada e reservada para instrumentos do XVIII e do século XIX, podemos substituir para um termo mais significativo: organização do som" (Cage, 1961, p.3)[5]. Deste modo, o compositor (organizador de som) terá em mãos não apenas a totalidade do campo sonoro, mas, sobretudo, a totalidade do campo de tempo, da maneira que nenhum padrão rítmico estará fora do alcance do compositor (Cage, 1961). Assim, como sugere Eco, "experimental" tem um significado preciso: "é experimental a atitude com que se debruça sobre o mundo dos sons para estudá-lo e abrir-lhe possibilidades até agora ignoradas" (2000, p.227). Na perspectiva de Cage, "a palavra *experimental* é adequada, proporcionando um entendimento não como descritivo de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso e fracasso, mas simplesmente como entendimento de um resultado do que é desconhecido" (Cage, 1961, p.13)[6]. Portanto, "uma ação experimental se configura como um resultado do que não está previsto" (1961, p.39)[7].

Com base nos autores citados e objetivando contextualizar as definições apontadas acima com a experimentação musical realizada pelo grupo Jaguaribe Carne, trago para este trabalho perspectivas sobre o experimentalismo na música brasileira, sobretudo, da década de 1970, período da criação do grupo estudado. A música popular brasileira na década de 1970 é marcada tanto pela convergência de gêneros musicais diferentes, quanto pelas disputas conceituais e estéticas afloradas entre artistas identificados com a bossa nova, o nacionalismo popular engajado e a tropicália. Esse período pós-tropicalista, historicamente posicionado entre os festivais da década de 60 do século passado e a consolidação do mercado pop dos anos 80, teve como umas de suas principais características a articulação entre

[3] Todas as citações diretas desse autor estão escritas em português de Portugal.
[4] *Terms applied to innovative new movements in art; usually associated with breaks with established traditions, styles, and convention*.
[5] *If this word "music" is sacred and reserved for eighteenth- and nineteenth-century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound.*
[6] *the word "experimental" is apt, providing it is understood not as descriptive of an act to be later judged in terms of success and failure, but simply as of an act the outcome of which is unknown.*
[7] *An experimental action is one the outcome of which is not foreseen.*

os gêneros musicais do "passado recente" da música popular brasileira, que foram desprivilegiados pela bossa nova e pela canção engajada, junto às informações da vertente *pop* internacional ligadas, sobretudo, às ideias da contracultura. O "desprendimento" estético, proposto pelos tropicalistas com a ideia de inclusão, contribuiu significativamente para a realização de diversos tipos de experimentações musicais na música popular da referida época. Por exemplo, o uso de instrumentos elétricos na música brasileira representada simbolicamente pela guitarra (Bozzetti, 2007; Calado, 2008; De Carli; Ramos, 2008, Favaretto, 2007; Napolitano 2002; Naves, 2000; Vargas; 2010, 2012a, 2012b).

Nesse período, o aspecto experimental que estava em voga na produção de vários grupos e artistas da música popular brasileira, era nutrido por meio do embate estético que visava a "volta pela linha evolutiva" na música brasileira. Essas obras foram influenciadas, de certo modo, por tendências internacionais como o pop e a contracultura interpretados e aplicados ao caso brasileiro, pelo governo militar que dispunha de critérios próprios para cercear a produção artística e pelo desenvolvimento do mercado cultural brasileiro, a ponto de surgir os primeiros trabalhos discográficos independentes (Bozetti, 2007; Calado, 2008; Favaretto, 2007, Naves, 2000, Vargas, 2012b, 2012a).

Napolitano, argumenta que a MPB congregava três grandes circuitos socioculturais, mas que não eram rigidamente divididos. São eles: "o circuito engajado herdeiro da hegemonia popular dos anos 60"; "o circuito alternativo, ligado tanto à herança das vanguardas quanto às novas subculturas jovens"; e "o circuito cultural dito "massificado", marcado pela presença da indústria da cultura" (2005, p. 127-128).Compreender o experimentalismo do grupo Jaguaribe Carne a partir destes pontos de vista é completamente viável, visto que a motivação inicial para a constituição do grupo se deve ao exercício experimental musical, empreendidos, primeiramente, em sua residência e nas residências dos amigos. Posteriormente, essas experimentações saem exclusivamente do ambiente caseiro para ocuparem espaços nos palcos e diversos locais da cidade. Utiliza-se então, uma atitude inesperada, muitas vezes, a fim de chocar a audiência ou provocar um desconforto. Como por exemplo: Modificar a música de um festival sem a produção e o público ter ciência do fato; Realizar um tipo de música, conhecida como aleatória, que desconsidera os elementos consagrados - ritmo, melodia, harmonia, instrumentação, tempo - da música ocidental em geral; Fazer uso de instrumentos não convencionais, sobretudo, objetos do cotidiano, instrumentos artesanais, eletrônicos e acústicos, além de outros artefatos que surgirem durante uma apresentação ou em poucos instantes do seu início.

Durante o processo de pesquisa, passei a perceber cada vez mais a produção do grupo como algo que supera o campo sonoro musical. Trata-se, de uma música essencialmente política, onde seus significados são expressos nas visões e nas ações democráticas defendidas e empreendidas por seus integrantes.Percebe-se que suas ações estão mais próximas da visão de "destruição [como] possibilidade de construção de uma nova ordem"(Teles, 2009, p.43). É o caso de grande parte das músicas presentes no disco Jaguaribe Carne Instrumental. Essas possuem um marcante e perceptível sotaque da música característica do nordeste brasileiro, mas, sobretudo, elaboradas por meio de motivações musicais mais globais.O ponto central na música do grupo Jaguaribe Carne é, a meu ver, sua função de provocar e propor uma nova realidade musical para a cidade. A música é um dos canais da "Guerrilha

Cultural" [8] proposta pelo grupo e contempla diferentes estéticas musicais cuja finalidade é ensejar uma vivência musical crítica sobre questões emergentes na sociedade e no campo musical de maneira geral. Por meio de suas *performances* em diferentes contextos – festivais, teatros, sindicatos, escolas, centros culturais, praças, entre outros – o grupo divulga suas músicas e, por conseguinte, suas propostas estéticas e políticas.

O grupo também traz, de certo modo, a antropofagia para sua música. "Jaguaribe: o bicho que deu nome ao rio, o rio que deu nome ao bairro, o bairro que deu nome ao grupo. Carne: de alimento, vida e sexo. A Carne vem da antropofagia e do movimento modernista que eles estudavam nos anos 70", explica Chico César[9]. Utiliza-se então, uma estética que busca articular diferentes ideias musicais em favor de suas músicas. Contrasta o popular com a arte conceitual e erudita, a música instrumental com a música vocal, com a livre improvisação e faz uso da técnica de fragmentação das palavras, difundidas pela poesia concretista.Na música vocal é possível notar um sentido engajadonão apenas político, mas, também, no sentido social e no estético musical. No disco, ainda há duas canções que possuem as letras baseadas em uma poética concretista (liquidificador industrial e Acho que vem alguma coisa por aí). Estas letras são faladas ou cantadas enquanto um grupo realiza uma livre improvisação. Há também uma canção (Fome? Que fome?) que contesta as políticas assistencialistas adotadas pelos governos. Trata-se de um "coco" cantado acompanhado, exclusivamente, por instrumentos percussivos (zabumba e ganzá). Quanto às músicas instrumentais, é evidente a ideia de descontruir para construir. Em algumas composições, como "Piratas de Jaguaribe" as notas que fazem a melodia podem variar de acordo com cada apresentação, esse tipo despreocupação é bastante recorrente na obra do grupo.

As concepções musicais alicerçadas no próprio fazer, ou seja, na experiência dos integrantes do grupo são, na verdade, características que transcorrem desde a criação do grupo Jaguaribe Carne. Funcionam, sobretudo, como guia para os processos de composição das suas obras musicais. Os próprios integrantes, constantemente, enfatizam que na música do grupo não há motivações técnicas, acadêmicas, de mercado, entre outras. Pelo contrário, há experiências auditivas, leituras da sociedade, encontros musicais coletivos, variadas vivências artísticas, elementos esses que emergem esteticamente na música feita por Pedro Osmar e Paulo Ró e, desta forma, pelo grupo Jaguaribe Carne.

REFERÊNCIAS

BOZZETTI, Roberto. Uma tipologia da canção no imediato pós-tropicalismo. Programa de Pós Graduação em Letras - PPGL/UFSM, *Revista 34*. p. 134-146, outubro, 2010.

CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan U.P., 1961.

CALADO, Carlos. Tropicália: o avesso da bossa nova. In: *Tropicália:* gêneros, identidades, repertories e linguagens / org. Ana MerySehbe De Carli, Flávia Brocchetto Ramos. – Caxias do Sul, RS: Educs, 2008. p. 34-51.

[8] Na visão dos integrantes do grupo, representa basicamente o uso das artes como forma de educar e promovera consciência politica e cultural nas comunidades.

[9] Disponível em <http://www.gasolinafilmes.com.br/jaguaribecarne/sobrejaguaribecarne.html> Acesso em 19 de Janeiro de 2013.

DE CARLI, Ana M. Sehbe. Caetano: ontem e sempre. In: RAMOS, Flávia Brocchetto; DE CARLI, Ana M. Sehbe. *Tropicália:* gêneros, identidades, repertories e linguagens. Caxias do Sul, RS: Educs, 2008. p. 76-98.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. Tradução de José Mendes Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2000.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4. Ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música:* por uma história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: totem-tabu da vida musical brasileira. In: RISÉRIO, Antonio et al. *Anos 70*: trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. p. 125-129.

NAVES, Santuza Cambraia. Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular. *Revista Brasileira de Ciências Sociais.* vol. 15, n. 43, junho, 2000.

RAMOS, Flávia Brocchetto. Sem receita para ler e viver! In: RAMOS, Flávia Brocchetto; DE CARLI, Ana M. Sehbe. *Tropicália:* gêneros, identidades, repertórios e linguagens. Caxias do Sul, RS: Educs, 2008. p. 213-230.

SANTAELLA, Lucia. O hibridismo semiótico da tropicália. In: *Tropicália:*gêneros, identidades, repertories e linguagens / org. Ana MerySehbe De Carli, Flávia Brocchetto Ramos. – Caxias do Sul, RS: Educs, 2008. p. 22-33.

SHUKER, Roy. *Popular Music:* the key concepts. 2. ed. Routledge: New York, 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 19 ed. Revista e ampliada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

VARGAS, Herom. Categorias de análise do experimentalismo pós-tropicalista na MPB. Unisinos. *Revista Fronteiras - Estudos midiáticos.* n. 14(1), p. 13-22, janeiro/abril, 2012a.

VARGAS, Herom. Condição e experimentalismo midiático da MPB dos anos de 1970. UFRGS. *Intexto*, Porto Alegre: v. 2, n. 23, p. 87-102, julho/dezembro, 2010.

VARGAS, Herom. Três formas do experimentalismo na MPB da década de 1970. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. *E-compós*, Brasília, v.15, n.2, p. 1-16, maio/ago, 2012b.

Atividade de "ganho", performance e música na comunidade itapuãzeira (Salvador – BA)

Harue Tanaka Sorrentino
hau-tanaka@hotmail.com
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
Edvaldo Borges
eddborges@gmail.com
Centro Universitário Internacional – UNINTER

Resumo: Este artigo é um recorte da tese de doutorado em educação musical intitulada "Articulações pedagógicas no coro das *Ganhadeiras* de Itapuã: um estudo de caso etnográfico". O grupo cultural das *Ganhadeiras* é formado por cantoras populares (música, dança, teatro e pregão) e foi criado para disseminar/divulgar antigas tradições culturais de Itapuã (bairro da periferia de Salvador-BA), a partir da memória afetiva de suas integrantes mais velhas. Trata-se de uma pesquisa cujo objetivo geral foi observar, analisar e refletir sobre as conexões pedagógicas musicais ocorridas ao longo do processo de ensino e aprendizagem envolvendo o conhecimento musical do grupo, entre seus participantes, principalmente, sob o ponto de vista de suas articulações pedagógicas. "As *Ganhadeiras*" como também é denominado o grupo, foi batizado com este nome, para homenagear as antigas "*ganhadeiras*" que viviam da atividade de ganho, ou seja, da venda de produtos alimentícios transportados na cabeça dentro de tabuleiros e gamelas, anunciados através dos pregões (bordões), pelas ruas. No afã de manter e criar oportunidades de sustentabilidade através de sua manifestação artística e musical, o grupo vem encampando vários projetos, dentre eles a gravação de seu primeiro CD e a construção de uma sede cultural própria, além da preocupação com a formação das futuras gerações de cantoras e músicos do grupo. Este trabalho trouxe importantes contribuições para o estudo de grupos cuja prática social e musical se encontram às margens do discurso oficial pedagógico, tendo sido uma escolha baseada na chamada "cultura informal do fazer musical no Brasil" (Feichas, 2009).

Palavras-chave: Sustentabilidade; Samba de roda; Atividade de ganho.

Abstract: This article is part of a doctorate's thesis in Music Education untitled "Pedagogic musical connections at the *Ganhadeiras* of Itapuã's Choir: an ethnographic case study". The cultural group *Ganhadeiras* is formed by popular singers and was constituted with the purpose to disseminate and divulge the ancient cultural traditions of Itapuã via the affective memory of their older members. This is a research whose main objective was to observe, analyze and reflect upon the pedagogic musical connections carried out along the process of learning involving the musical knowledge of the group. The group use the name to honor those old "*ganhadeiras*", which lived from "*ganho*" (earnings), in other words, from the sale of nutritious products transported on the head, on boards and wooden bowls, announced through *pregões* (street vendor's cry). In eagerness to maintain and create opportunities for sustainability through its manifestation in art and music, the group has been expropriating various projects, including the construction of a cultural headquarters itself beyond concern with the training of future generations of singers and musicians in the group. This work has brought important contributions to the study of groups whose social and musical practice are on the margins of the official pedagogical discourse.

Keywords: Sustainability; *Samba de roda*; Earnings activity.

Introdução

Trata-se de uma pesquisa cujo arcabouço teórico conjugou autores de diversos campos de estudo (idade/geração; educação; educação musical; etnomusicologia) para discutir o processo de ensino e aprendizagem observado e analisado no grupo das Ganhadeiras de Itapuã, tomando-o como um exemplo de contexto não escolar de aprendizagem musical. Temática, inclusive, até há pouco tempo incomum nos meios da educação musical em nosso país e mais frequente nos campos ligados à etnomusicologia (Merriam, 1967; Nettl, 1995, 1998).

A pesquisa em questão, portanto, trouxe um olhar sobre as chamadas articulações pedagógicas (Oliveira, 2005, p. 205-216; Oliveira e Harder, 2008, p. 70-83) dentro do grupo das Ganhadeiras de Itapuã, sob o suporte teórico da abordagem PONTES[1] (AP)[2]. A presente pesquisa, todavia, surgiu como um contraponto às demais pesquisas que também tiveram a AP como aparato teórico (Harder, 2008; Fogaça, 2010; dentre outras), uma vez que todas as anteriores centraram-se em um contexto de ensino musical escolar (ensino básico e escola de música). De certo modo, um meio oposto ao que ocorreu com o contexto original que fundamentou as bases da AP[3], já que foi "consubstanciada a partir da observação sistemática da prática pedagógica de mestres de cultura popular da Bahia" (Oliveira, 2011), ou seja, em ambientes não escolares.

Um dos pontos cruciais para o entendimento dos meandros dessa pesquisa é a compreensão sobre o que nos fala Merriam (1964, p. 146) ao citar Herskovits (1948, 310) que sugeriu o termo "enculturação" (*enculturation*). Primeiramente, Merriam (1964, p. 145) diz que "para falar sobre um processo inteiro de acumulação de conhecimento musical seria evidentemente impossível, para isso envolveria o entendimento de todos os mecanismos de aprendizagem em todas as sociedades[4]". Assim, ao invés de descrever o processo de aprendizagem cultural e distingui-lo, mais especificamente, da aprendizagem social, Herskovits (1948, p. 310 *apud* Merriam, 1964, p. 146) chegou ao termo, entendendo que enculturação, portanto, corresponderia ao amplo e contínuo processo de aprendizagem de alguém sobre sua cultura. Isso, por sua vez, englobaria aspectos específicos como a socialização (*socialization*), a educação (*education*) e a escolarização (*schooling*). Socialização que diz respeito especificamente ao processo de aprendizagem social obtido nos primeiros anos de vida. Educação que seria o processo de aprendizagem dirigida, ambos formal e informalmente, que embasaria alguém a encontrar seu lugar como membro de uma sociedade, na fase adulta. Por último, a escolarização que se refere a "aqueles processos de ensino e aprendizagem que continua em determinados momentos, em lugares particulares, fora de casa, por períodos definidos, por pessoas especialmente preparadas ou treinadas para a tarefa[5]" (Herskovits, 1948, p. 310 *apud* Merriam, 1964, p. 146).

[1]Positividade, Observação, Naturalidade, Técnica, Expressividade, Sensibilidade.
[2]Sobre abordagem PONTES, ver o blog, disponível em:< http://aldadejesusoliveira.blogspot.com.br>
[3]Sobre a comparação entre dois contextos de ensino e aprendizagem musical analisados sob o suporte teórico da AP, ver o artigo de Tanaka Sorrentino e Fogaça (2012).
[4]*To speak about the entire process of accumulating music knowledge is patently impossible, for it would involve an understanding of all the mechanisms of learning in all societies.*
[5]*(...) those processes of teaching and learning carried on at specific times, in particular places outside the home, for definite periods, by persons especially prepared or trained for the task.*

Sendo assim, pode-se dizer que durante a pesquisa foram retratadas nuances de um amplo processo de enculturação nesse *locus* de ensino e aprendizagem, mais especificamente musical/cultural, no grupo em foco. Embora seja sentida a ausência do sistema educacional formal, acadêmica ou institucional nas análises realizadas, o contexto estudado permanece sendo um espaço de aprendizagem onde persiste uma determinada cultura. E sendo a cultura, um comportamento aprendido, a aprendizagem ocorreu inevitavelmente. "A confusão para a maioria dos ocidentais reside na distinção entre educação e escolarização; a lacuna de instituições formais, de modo algum sugere que a educação, sentido lato, esteja ausente."[6] (Merriam, 1964, p. 146).

Para Green (2008, p. 5), a enculturação é o processo de assimilação de valores pelo indivíduo, que ocorre quer na socialização quer na aculturação, aquele difere desta por se tratar de cultura por um membro dessa mesma cultura, enquanto a aculturação ocorre através do contexto ligado a elementos culturais de outras culturas (Tanaka Sorrentino, 2011, p. 57). "'Enculturação' ou imersão na música e nas práticas musicais do ambiente de alguém é um fator fundamental comum a todos os aspectos da aprendizagem musical, seja formal ou informal[7]" (Green, 2008, p. 5), sendo este o sentido adotado e que embasou o estudo ora realizado.

Música na Comunidade Itapuãzeira

O presente estudo, metodologicamente, funde um estudo de caso com uma etnografia das Ganhadeiras[8] de Itapuã – estudo de caso etnográfico –, traçando um estudo com feições inicialmente etnográficas que resultou em um primeiro capítulo em que se contou a história das mulheres ganhadeiras-coristas e a história de seus antepassados, ambas as histórias, posteriormente, vieram a se fundir e dar suporte à manifestação cultural que originou o grupo musical. O principal intuito, todavia, da pesquisa foi compreender como se dava seu processo de ensino e aprendizagem, em suas articulações pedagógicas, entre os seus participantes e no interior de sua comunidade – itapuãzeira[9], ou seja, quais as implicações, motivações, modos e principais articuladores que permearam tal processo.

[6](...) *and since culture is learned behavior, learning must take place. The confusion for most Westerners lies in the distinction between education and schooling; the lack of formal institutions in no way suggests that education, in its broadest sense, is absent.*

[7]*'Enculturation', or immersion in the music and musical practices of one's environment, is a fundamental factor that is common to all aspects of music, learning, whether formal or informal.*

[8]Algumas pesquisas sobre ganhadeiras e as Ganhadeiras de Itapuã: a) Maria Cecília Moreira Soares. *As ganhadeiras*: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX. In: *Afro Ásia*, v. 17. Salvador, CEAO-UFBA, 1996. b) Renata Leahy e Lara Machado. *Estórias das Ganhadeiras de Itapuã*. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo). Salvador: Faculdade de Tecnologia e Ciências, Salvador, 2006. c) José Manoel de Assis Sousa e Maurício Andrade. *Revalorização histórica e cultural do bairro de Itapuã*. Monografia de conclusão de curso de Turismo. Departamento do Turismo da Faculdade Visconde Cairú. Salvador, 2006. d) Maria de Fátima Soledade e Renilda do Vale. *As Ganhadeiras de Itapuã*: uma manifestação cultural afro-brasileira. Cd produzido como requisito parcial de conclusão a disciplina Laboratório de Cultura Material Africana (Departamento de Museologia/ UFBA) 2007. João José Reis. *The Revolution of the Ganhadores*. Disponível em: http://www.jstor.org/pps/158398 . Acesso em: 20 Mar. de 2008.

[9]É a forma como os nativos de Itapuã denominam sua comunidade, assim como se autodenominam de itapuãzeiros (as) aqueles nascidos ou pertencentes à Itapuã.

O grupo foi constituído com a finalidade de disseminar antigas tradições culturais de Itapuã (bairro da periferia de Salvador-BA), a partir da memória afetiva[10] de suas integrantes mais velhas. A maioria delas, descendentes de ganhadeiras que viveram no bairro na época em que a localidade era uma pequena vila de pescadores. O grupo homenageia essas antigas ganhadeiras (mulheres negras escravizadas ou libertas) que, entre o final do século XIX e inicio do século XX, viviam do "ganho", ou seja, da venda de produtos alimentícios transportados na cabeça, dentro de tabuleiros e gamelas, através dos pregões, por várias partes do Brasil.

> O pregão tem sido conceituado como pequena linha melódica com palavras destinadas a anunciar o produto que é vendido. Seria talvez a matéria que teria dado origem ao *jingle* que hoje em dia é comuníssimo da radiofonia e na televisão. Habitualmente, o pregão é cantado em voz alta, fortemente, a fim de ser ouvido à distância. Poderá ser feito sem palavra alguma, como é o caso de instrumentos percutidos. (Guerra-Peixe, 2007, p. 175)

Os pregões são conhecidos no mundo inteiro e em todos os tempos, podendo ser divididos em duas categorias: os individuais, em que o vendedor escolhe uma maneira de apregoar, valendo-se muitas vezes de emboladas, modinhas, maxixes, sambas e até mesmo de árias vulgarizadas; e os genéricos que são utilizados por todos os vendedores do mesmo artigo, como os vassoureiros e compradores de garrafas vazias no Rio de Janeiro (Almeida *apud* Cascudo, 1972, p. 731). O grupo das Ganhadeiras teatraliza os cantos e os pregões, reproduzindo-os tal qual faziam as ganhadeiras de antigamente, sendo uma dos recursos adotados para amenizar o trabalho árduo que era a atividade de ganho (Tanaka Sorrentino, 2012, p. 182).

Segundo um dos gestores do grupo, uma das principais reivindicações oficiais das Ganhadeiras surgiu a partir da abertura de um processo junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) no qual requereram que fossem encaminhados os trâmites do que poderá vir a ser um projeto de salvaguarda dos pregões (bordões) das ganhadeiras, também chamados de cantos de trabalho, cantados e/ou recitados, a fim de tornar o grupo patrimônio imaterial da humanidade (Salgado, 06/03/2010 *apud* Tanaka Sorrentino, 2012, p. 14).

A iniciativa de criação deste grupo surgiu, em março de 2004, nos terreiros das casas de Dona Cabocla (c. de 94 anos de idade) e de Dona Mariinha (75 anos), ambas moradoras antigas do bairro, quando algumas pessoas motivadas pelo interesse no fortalecimento da identidade cultural de Itapuã passaram a se reunir semanalmente para trocar informações sobre as antigas tradições do lugar. Esses encontros, marcados pela descontração e musicalidade, representaram o início de todo o processo de constituição do grupo. Ali surgiram os sambas de roda do passado, as canções, as narrativas e a ideia de se criar um espetáculo musical, no qual as pessoas pudessem cantar e dançar sua própria história.

No ano seguinte, em 2005, o número de apresentações foi crescendo e houve necessidade da formalização da iniciativa que resultou na criação da Associação Cultural As Ganhadeiras de Itapuã. Hoje, o grupo é composto por cerca de 40 pessoas, com características bastante diversificadas, sendo a maioria senhoras e meninas com idades que variam entre 08 e

[10]Sobre a memória afetiva, ver Tanaka Sorrentino (2012, p. 192-198).

78 anos de idade. São lavadeiras, baianas de acarajé, domésticas, donas de casa, costureiras, estudantes, além de alguns homens que são músicos, professores e produtores culturais. No palco, participam cerca de seis crianças que cantam e encenam (apenas um adolescente); seis músicos que, juntos com a sonoridade das vozes de 17 senhoras, realizam o espetáculo musical que busca contar um pouco do que era o jeito de ser e de viver do itapuãzeiro através dos ritmos e das letras das cantigas, cirandas, sambas e dos sambas de roda praieiro de Itapuã.

A pesquisa contou com cerca de 30 entrevistas, entre individuais e coletivas, além de documentos, fotografias, *blogs*, via internet ou em papel impresso, além de vasta documentação audiovisual dentre ensaios (17, de um total de 37), apresentações (10) e de depoimentos informais, comunicações pessoais coletados pelo pesquisador.

Sustentabilidade nas Ganhadeiras de Itapuã

Entre os vários fatores que contribuíram para o sucesso alcançado pelo grupo, bem como a renovação proposta por ele, dentro da comunidade como um todo, principalmente da Baixa do Dendê (bairro onde habita a maioria dos participantes), destacamos os seguintes: (a) a criação de uma metodologia de trabalho que vem se consolidando a cada dia, em seu próprio fazer musical, criando outros grupos musicais liderados por seus participantes. "Os Meninos da Baixa do Dendê", grupo de percussionistas mirins, é liderado por um dos primeiros integrantes do grupo, quando ainda era criança. Hoje, o rapaz de 16 anos de idade criou o grupo, transformando a Baixa do Dendê em um ambiente musical (de ensino musical), com ritmos baianos, em que canta acompanhado pelos meninos da Baixa, utilizando instrumentos construídos a partir de sucata e material reciclável (Tanaka Sorrentino, 2012, p. 241); (b) tantas articulações pedagógicas entre as pessoas envolvidas que enriqueceram as observações do pesquisador sobre o grupo (Tanaka Sorrentino, 2012); (c) a dedicação e o empenho que levaram o grupo a criar meios de sustentabilidade para suprir as necessidades iniciais em sua formação e que, consequentemente, estimularam ações futuras para garantir a manutenção do grupo; (d) a capacidade de acolhimento e o respeito às diferenças, sobretudo, dos sistemas de relações sociais de seus integrantes, dentre eles figuram o da idade/geração (Tanaka Sorrentino, 2012, p. 150), os culturais e os religiosos; (e) o zelo e a responsabilidade no uso das coisas do grupo, sobretudo na utilização dos recursos financeiros; (f) a legitimidade da proposta cuja base é a própria história das pessoas participantes; (g) o reconhecimento da comunidade itapuãzeira que se identifica com o trabalho do grupo; (h) a mudança provocada na vida das pessoas: melhoria na qualidade de vida das senhoras que obtiveram novas e futuras perspectivas e que com a participação no grupo tornaram-se artistas, aplaudidas e respeitadas em seu âmbito comunitário e no meio artístico musical baiano, sendo convocadas, inclusive, a se apresentarem para alunos da rede pública de ensino; tendo o mesmo acontecido com as adolescentes que começaram ainda crianças e, hoje, mais seguras e independentes no sentido de suas performances musicais, passaram a ser solistas em vários momentos do show e almejam uma carreira musical (Tanaka Sorrentino, 2012, p. 361); (i) a autossustentabilidade conseguida através da venda de shows que possibilitou a compra de todos os instrumentos, figurinos, adereços utilizados e uma remuneração básica aos participantes; (j) o recebimento do "Prêmio Culturas Populares 2007 – Mestre Duda 100 Anos de Frevo", concedido pelo Ministério da Cultura do Brasil através da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural, reconhecendo o trabalho do grupo como ação exemplar do setor; (k) a reapropriação conceitual do "sistema de

ganho", ou seja, de um modo diferente de como fazia a ganhadeira do século XIX, que levava na cabeça o tabuleiro com produtos alimentícios para ser vendido pela rua; o grupo cultural vem transformando os palcos em seu grande "tabuleiro", onde canta e samba sua história convertendo-os em produtos culturais, "comercializados" em um novo sistema de ganho, através do qual almejam alcançar sua emancipação política e econômica, assim como fizeram suas ancestrais, nesse contínuo processo.

Assim, inspirado na sabedoria das antigas mulheres ganhadeiras, o grupo mantém o sistema de ganho seu principal meio de emancipação e sustento familiar. A Associação Cultural As Ganhadeiras de Itapuã quer desenvolver o potencial econômico e criativo do grupo, identificado a partir do sucesso alcançado com o trabalho musical e estabelecer-se no cenário da cultura popular da Bahia como uma iniciativa empreendedora e autossustentável ingressando em uma nova fase que se iniciou com a gravação e divulgação do CD Kwará, primeiro do grupo (Comunicado de Demanda Espontânea do Governo do Estado da Bahia, 2012, p. 1 e 17).

Além da fonte de sustentabilidade principal – a música –, foram identificadas diversas atividades do grupo cujo potencial econômico e autossustentável tangenciaram também as áreas da gastronomia, do artesanato, da produção de eventos, da educação artística, do turismo cultural e da moda. Em relação à área da música, além da existência de um espaço de ensino e aprendizagem musical que foi, inclusive, objeto de pesquisa, salientamos o trabalho que vem sendo desenvolvido por mestres/facilitadores/mediadores do grupo na transmissão dos saberes musicais (Tanaka Sorrentino, 2012). Para dar continuidade, compõem a agenda do grupo, dentre outras metas, a aquisição de um espaço próprio onde o grupo possa realizar os ensaios tanto quanto possa dar visibilidade ao seu trabalho, bem como realizar seus registros audiovisuais. O pesquisador tem como um de suas formas de contrapartida o intuito de produzir um livro contendo a história das ganhadeiras e o processo de ensino e aprendizagem musical estudado, bem como as músicas que fizeram parte da tese (53 músicas transcritas, dentre mais de 100, coletadas durante a pesquisa) (Tanaka Sorrentino, 2012, p. 485).

Paralelamente, outras atividades têm sido pensadas para a sustentabilidade do grupo, previstas para acompanhar as musicais, seja na área de gastronomia, artesanato, moda, produção de eventos, etc. Por exemplo, na produção de eventos se idealiza a realização de três importantes empreendimentos: a) "A Festa das Ganhadeiras" – festival de cultura popular com ênfase no samba de roda, a ser realizado anualmente cujo principal objetivo é promover o samba de roda da Bahia, instituindo um espaço de celebração deste ritmo que é uma das matrizes do samba brasileiro; b) "Ensaios das Ganhadeiras de Itapuã" – série de shows promocionais a serem realizados pelo grupo com programação anual, com a participação de atrações convidadas; c) "Criação do Troféu Ganhadeira" – premiação anual, que tem como objetivos homenagear personalidades que tenham contribuído para valorização da mulher e mulheres de comunidades carentes de Itapuã e adjacências que tenham se destacado como empreendedoras de sucesso. No âmbito da educação musical/artística, o grupo almeja desenvolver cursos de formação musical (instrumentos de percussão, sopro, viola, violão e canto) voltados para mulheres e garotas do grupo e de comunidades carentes dos arredores de Itapuã, a fim de dar continuidade ao trabalho desenvolvido por mulheres itapuãzeiras que culminaram na criação do grupo (Tanaka Sorrentino, 2012, p. 20-32). Além de cursos de teatro e dança afro voltados ao público feminino precipuamente. Enfim, todas

essas ideias foram pensadas com base na autossustentabilidade do grupo e fazem parte de um ambicioso plano de expansão do trabalho do grupo, acreditando que este venha a ser um meio de sustento para ele, bem como forma de manutenção e transformação social para a comunidade itapuãzeira e adjacências.

Dentre os planos que se pensam para o futuro do grupo musical estão: a) a consecução dos recursos necessários para aquisição de imóvel e construção de um centro cultural – o Centro Cultural Casa de Ganho ou Casa das Ganhadeiras. Além de abrigar os projetos de expansão do grupo, o centro cultural viria suprir uma enorme carência existente na região de Itapuã em termos de espaços públicos para difusão da produção cultural local; b) capacitação de uma equipe de gestores com participantes do grupo, a formarem pessoal para administrar os interesses do próprio grupo e executar seus futuros projetos.

A ideia basilar, portanto, dessa inovação e sustentabilidade é, antes, dar visibilidade às mulheres desta comunidade, valorizando aquelas que sempre foram o sustentáculo da cultura, além de dar continuidade ao projeto de manter viva a tradição e continuar incentivando a transmissão dos saberes, principalmente, musicais e culturais. O empoderamento dessas mulheres e garotas itapuãzeiras começam, portanto, na manutenção dessa cultura própria de Itapuã, bem como de todas as ideias que possam ser colocadas a serviço da transformação de suas vidas, a partir da compreensão e valorização do que representou(a) a atividade de ganho: luta pela sobrevivência e sustentabilidade; frutos, também, de suas práticas musicais.

REFERÊNCIAS

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Rio de Janeiro: Ediouro, 1972, p. 731 (Coleção Terra Brasilis).

COMUNICADO DE DEMANDA ESPONTÂNEA DO GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA. Disponível em: http://www.cultura.ba.gov.br/wp-content/uploads/2010/09/ Comunicado-de-habilita%C3%A7%C3%A3o_Demanda-Espont%C3%A2nea_FCBA.pdf . Acesso em: 3 mar. 2012.

FEICHAS, Heloísa F. B. *Formal and informal in Brazilian higher education*. 258f. Tese (Doutorado em Música)–Institute of Education, University of London, Londres, 2006 (tese não publicada).

FOGAÇA, Vilma de O. S. *Criatividade musical*: abordagem PONTES no desenvolvimento das competências articulatórias na formação do professor de música. 2010. 263f. Dissertação (Mestrado em Música)–Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

GREEN, Lucy. *Music, informal learning and the school*: a new classroom pedagogy. London: Ashgate, 2008.

GUERRA-PEIXE, César. *Estudos de folclore e música popular urbana*. Organização, introdução e notas de Samuel Araújo. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 175-180.

HARDER, Rejane. *A "abordagem PONTES" no ensino de instrumento*: três estudos de caso. 2008. 352f. Tese (Doutorado em Música)–Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2008.

MERRIAM, Alan P. Learning. In: ____. *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University of Press, 1964. p. 145-163.

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

_____. An ethnomusicological perspective. In: LUNDQUIST, B. R.; SZEGO, C. K. Com a colaboração de Bruno Nettl; R. P. SANTOS; E. SOLBU (Eds.). *Musics of the world´s cultures*: a source book for music educators. Nedlands, Western Australia: Callaway International Resource Centre for Music Education, 1998.

OLIVEIRA, Alda. Music teaching as culture: introducing the PONTES approach. *International Journal of Music Education*, London, v. 23, n. 3, p. 205-216, 2005.

_____. *A abordagem PONTES*. 2011. (no prelo)

OLIVEIRA, Alda; HARDER, Rejane. Articulações pedagógicas em música: reflexões sobre o ensino em contextos não-escolares e acadêmicos. *Claves*: periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, n. 6, p. 70-83, 2008.

TANAKA SORRENTINO, Harue. Articulações pedagógicas no coro das Ganhadeiras de Itapuã: um estudo de caso etnográfico. 2012. 550f. Tese (Doutorado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

_____. Articulações pedagógicas no coro das *Ganhadeiras* de Itapuã: um estudo de caso etnográfico. *Revista Espaço Intermediário*, v. 1, n. 3 (2), p. 57, 2011. Disponível em: http://www.projetoguri.org.br/revista/index.php/ei/article/view/63 . Acesso em: 2 dez. 2011.

TANAKA-SORRENTINO, Harue; FOGAÇA, Vilma de O. Breve análise comparativa entre duas pesquisas. Disponível em: http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/ANPPOM2012/TrabalhosEscritos/paper/view/1673 . Acesso em: 2 jul. 2005.

Observando a "brincadeira" do *Zambê* de *Seu* Geraldo Cosme, em Cabeceira (RN)

Jaildo Gurgel da Costa
jaildogurgel@yahoo.com.br
IFPE (Campus Belo Jardim)

Resumo: Este trabalho traz os resultados de uma pesquisa etnomusicológica sobre a dança do zambê que ocorre no ambiente familiar de seu Geraldo Cosme, residente do distrito de Cabeceira, em Tibau do Sul, no estado do Rio Grande do Norte. Nesta cidade, a economia é mantida basicamente pela carcinicultura, produção açucareira e pelo turismo. No tocante a expressões culturais, têm obtido destaque o coco de roda e, sobretudo, o zambê - tipo de música e dança coletivas, pertencente à tradição oral. Esta investigação objetiva apresentar e discutir aspectos da brincadeira musical do zambê de seu Geraldo. O processo investigativo contemplou pesquisa de campo, com ênfase na observação participante de situações de performances, a análise de materiais audiovisuais produzidos e/ou vivenciados *in loco*, além da análise da história oral. Verificou-se que a brincadeira em estudo mostra similaridades na forma poética (canto responsorial) com algumas danças do gênero "coco", porém apresenta particularidades na dança, na instrumentação, bem como nos seus usos e funções. A dança do zambê no RN tem sido noticiada, ainda que espaçadamente, desde idos do século XX, por historiadores, pesquisadores, músicos, produtores culturais etc. O grupo em tela, ultimamente, tem ganhado notoriedade no âmbito da cultura popular, o que tem rendido registros literários e audiovisuais, além de viagens e apresentações em variados contextos. Percebeu-se ainda que o zambê atenda hoje basicamente à demanda externa, através de apresentações pagas, o que têm favorecido ao abandono da prática local e corriqueira dessa brincadeira.

Palavras-chave: Zambê; Tradição oral; Espetacularização.

Abstract: This paper presents the results of ethnomusicological research on the *zambê* dance which takes place in *Seu* Geraldo Cosme's family, of Cabeceira, Tibau do Sul, in the state of Rio Grande do Norte. In this city, the local economy is based primarily on shrimp fishing, sugar production and tourism. Regarding cultural expressions, the most well known are *coco de roda* and, above all, *zambê* – a kind of group music and dance which is orally transmitted. This investigation aims to present and discuss aspects of the musical *play* of *Seu* Geraldo's *zambê*. The investigative process included field research, focusing on participant observation of performance situations, the analysis of audio-visual material produced and/or experienced *in loco*, as well as the analysis of oral history. It was verified that the zambê studied shows poetic similarities (responsorial singing) with some of the dances of the "*coco*" musical genre, but it presents particularities in the dance, instrumentation, as well as in its uses and functions. Historians, researchers, musicians, cultural producers, and others have taken note of the *zambê* dance in Rio Grande do Norte, though only sporadically, since the beginning of the twentieth century. The group under investigation has recently gained notoriety in popular culture circles, which has yielded literary and audio-visual documentation, as well as trips and shows in a variety of contexts. It is furthermore noteworthy that today *zambê* attends basically to external demand, through paid presentations, which has favored the abandonment of the local and commonplace practice of this musical expression.

Keywords: Zambê; Oral tradition; Spectacularization.

Introdução

Este trabalho traz os resultados de uma pesquisa etnomusicológica realizada no nordeste brasileiro, especificamente no ambiente familiar de seu Geraldo Cosme[1] (FIG. 01), residente do distrito de Cabeceira, município de Tibau do Sul, litoral sul do estado do RN. Nesta cidade, a economia é mantida basicamente pela carcinicultura, produção açucareira e pelo turismo. No tocante a expressões culturais, têm obtido destaque o coco de roda e, sobretudo, o zambê - tipo de música e dança coletiva, com canto responsorial e acompanhamento percussivo, pertencente à tradição oral, praticado sobremaneira por afro-brasileiros no estado do Rio Grande do Norte (ver Cascudo, 1951; Alves, 2000; 2003).

O propósito desta investigação é apresentar e discutir aspectos da brincadeira[2] do zambê de seu Geraldo Cosme. Pretende-se elencar tanto características estruturais da performance musical quanto questões ligadas ao universo simbólico e a espetacularização do respectivo grupo.



FIGURA 01 – Seu Geraldo Cosme.

A dança do zambê no RN tem sido noticiada, ainda que espaçadamente, desde idos do século XX, por historiadores, pesquisadores, músicos e produtores culturais, entre outros. Já o grupo de seu Geraldo, nas últimas décadas, vem ganhando notoriedade, o que tem rendido diversos registros literários e audiovisuais, além de viagens e apresentações em vários contextos afora.

A brincadeira em questão mostra similaridades na forma poética (canto responsorial) com algumas danças do gênero "coco" [3], porém apresenta características particulares na dança, na instrumentação, bem como, de maneira mais ampla, nos seus usos e funções (Merriam,

[1] Família de destaque na cultura popular norte-rio-grandense, residente em Tibau do Sul, no litoral sul do Rio Grande do Norte.

[2] O termo *brincadeira* é uma categoria que na localidade em estudo designa folguedo, divertimento; indica brincar com ludicidade, mas também é empregado para denominar fenômeno, gênero, estilo e, sobretudo, evento musical etc.

[3] Esse termo é largamente utilizado por produtores culturais e pelo discurso literário, como forma de generalizar e categorizar determinadas danças populares, em que não é de costume a sua relativização.

1964).

O foco deste estudo volta-se para as "pessoas fazendo música", que é um campo de reflexão etnomusicológica amplamente defendido por Jeff Todd Titon (1994). Desse modo, os atores sociais em questão são considerados definidores de sentido e, portanto os responsáveis pela manutenção do zambê no respectivo contexto. Tomando por base esse pensamento, foi possível abarcar e investigar de modo muito mais holístico a brincadeira musical em tela.

A performance musical é considerada aqui como um processo e como um evento musical, tal qual Gerard Béhague (1984, p. 7) a concebe. Por apresentar uma dimensão que transcende o objeto sonoro, percebe-se que numa performance está em jogo o lugar, as pessoas (audiência), a situação da performance, os idealizadores e realizadores dessa, bem como os músicos envolvidos nesse processo musical. Deste modo, a interação social decorrente e os significados que resultam dela delineiam as regras e códigos do ambiente de performance em si.

O antropólogo Lins observa que "contam-se nos dedos os escritores potiguares que, de algum modo, se interessaram no tema dos cocos" (Lins, 2009, p. 29). Contudo, vemos que a região de Tibau do Sul é historicamente "bem" divulgada como um lugar de riquíssimo valor cultural, sendo o zambê a atividade musical de maior destaque, tanto na localidade quanto no *outsider*. Os primeiros registros literários de que tive acesso sobre práticas musicais predominantes na região de Tibau do Sul datam dos fins dos anos 1920, com algumas etnografias do pesquisador Mário de Andrade (1984), as quais falam de coco de roda e de coco de zambê.

Contexto

A família Cosme reside no nordeste brasileiro, especificamente em Cabeceira, um dos dez distritos que compõem o município de Tibau do Sul, litoral sul do RN. Essa região integra o vale do rio Cunhaú que desde o século XVII abriga importantes engenhos de cana-de-açúcar, a exemplo do Engenho de Cunhaú (Costa, 2011). A carcinicultura é um setor de grande impacto na economia local. Essa atividade é desenvolvida em torno da lagoa de Guaraíras (que banha o lado norte de Tibau do Sul) e conta com mais de duzentos viveiros em sua volta (FIG. 02). A praia de Pipa, que fica a 15 km de distância de Cabeceira, é considerada o principal destino turístico do RN - está entre os mais importantes cartões postais do Estado, tem notoriedade internacional e é frequentada por pessoas de diversas partes do mundo. Segundo Lins (2009) e Costa (2011), esse município integra a zona de ocorrência do coco de zambê no Estado.

Chefe de família, seu Geraldo teve onze filhos com sua companheira Dona Iracema Barros, dos quais boa parte não é letrada. Além de experiente pescador, ele é também carpinteiro, marceneiro, e desenvolve agricultura familiar. Dentre os seus feitios pode-se destacar a construção de canoas (pequenas embarcações de pesca) e dos tambores "chama" e "zambê", que são instrumentos musicais, feitos de troncos de árvores, utilizados na brincadeira do zambê. O último desses ingonos citados tem, portanto, o mesmo nome da dança que dele faz uso. Geraldo é "tirador"[4] de coco e tocador do instrumento "zambê". Também toca

[4] Quem canta os cocos.

violão, canta "poesia"[5] e seresta.

As moradias dos filhos ficam no entorno da casa do pai, essa última simbolizando uma espécie de sede, de residência central – na qual se registra rotineiramente grande fluxo de visitantes: familiares, amigos, pesquisadores, turistas, entre outros que ali aportam para fins diversos – É também nesse lugar que ocorre parte dos encontros musicais deles, nos alpendres e terreiros do entorno.

A localidade não dispõe de praticamente nenhum ordenamento urbano, poucas ruas são pavimentadas, não há saneamento básico e até pouco tempo transportava-se água em galões[61], sendo que algumas pessoas permanecem a beber água de pote[7]. Os homens, em grande parte, além de desenvolverem a agricultura familiar, exercem a pesca artesanal e as têm como suas profissões. Constata-se também que o índice de alcoolismo é bastante elevado e seus efeitos "perturbadores" vêm afetando demasiadamente a estrutura familiar de seu Geraldo.



FIGURA 02 – Imagem dos viveiros de camarão, da lagoa de Guaraíras e de Cabeceiras[8].

Metodologia

O processo investigativo deste trabalho contemplou pesquisa de campo, de dezesseis meses, entre os anos de 2009 a 2011, cujas etnografias abarcaram a observação participante de diversas situações de performances musicais, a análise de materiais audiovisuais produzidos e/ou vivenciados *in loco*, além da análise da história oral.

Resultados

O zambê, dança de ascendência visivelmente africana (Galvão, 1959; Cascudo, 2000; Lins, 2009), no âmbito da família Cosme, não necessita de treinos (ensaios) e não segue um ca-

[5] Tipo de modinha norte-rio-grandense, presente no Estado a partir de meados do século XIX (ver Galvão, 2000).
[6] Par de latas, baldes, pendurados por um varão à altura do ombro humano – utilizado para transportar água.
[7] Recipiente de cerâmica para armazenar água potável.
[8] Imagem extraída a partir do programa *Google Earth* dia 07/07/2010.

lendário fixo de encontros, apresentações. Acontece de se reunirem previamente no terreiro da casa de seu Geraldo, normalmente à noite, por ocasião de uma futura apresentação que fora ajustada (principalmente se esta irá ocorrer em outros contextos) ou quando se tem visitas, mas não é um encontro sistematizado, sequer avisam a todos os brincantes que compõem o grupo para virem ao treino.

Conforme mencionado, hoje existe um fluxo contínuo de visitantes em Cabeceira à procura do zambê. Oportunamente essas pessoas realizam algum tipo de registro, quer seja gráfico, de áudio ou em vídeo. São nessas ocasiões especiais que também, e às vezes, se brinca zambê. Afora tais momentos, internamente, não se pratica mais a dança.

O grupo em estudo é formado basicamente no seio familiar de seu Geraldo, do qual a maioria dos filhos participa – se dividem em tocadores, dançadores/respondentes. Quando treinam, iniciam a brincadeira com um número mínimo de participantes e, aos poucos, os que estiverem por perto e quiserem brincar, se chegam. Nesses encontros locais, não há exigência quanto ao contingente, brinca quem vier e quiser[9]. O mesmo acontece com a vestimenta, que nesse caso não é cobrada nenhuma em específico e, no entanto utilizam a que portarem na devida ocasião. Dançam e tocam sem preocupação de tempo, mas, segundo alertam, não ultrapassam uma hora e meia brincando, e se permitem parar a apresentação, por estarem cansados, ou para substituir algum tocador, quantas vezes for necessário.

Quando brincam localmente, a audiência do zambê envolve os familiares (inclusive os que não participam, do grupo, tocando ou dançando zambê) e parte da vizinhança, além de visitantes externos que estejam a passar pelo local naquele momento. É importante observar que, de modo genérico, a família toda conhece os cocos e participam cantando-os, ou apenas cantarolando-os, um a um. Característica que não ocorre com os turistas e o "povo de fora" em geral. Esses que, provavelmente por não conhecerem as músicas, não interagem cantando e, no entanto, demonstram maior interesse pela dança.



FIGURA 03 – Instrumentos "zambê, lata e chama"

Os instrumentos musicais do zambê de seu Geraldo Cosme (FIG. 03) consistem de dois membranofones, o "zambê" e a "chama"; e de um idiofone, a "lata". Além desses, como complemento sonoro, inserem-se as "palmas" dos respondentes e dos dançarinos. Nessa modalidade musical, não existem instrumentos harmônicos ou melódicos, além das vozes. Assim, os sons percussivos e o canto somados a paisagem sonora do ambiente de perfor-

[9] Contudo, o número de componentes do grupo varia entre dez e dezesseis pessoas, a depender da situação dada.

mance dão conta dos aspectos acústico-musicais do grupo.

O início da "brincadeira" é dado pelo tambor "zambê" (FIG. 04), seguido da "chama" e da "lata" simultaneamente (ou sucessivamente um ou outro desses instrumentos). A disposição dos dançarinos é organizada tão logo seja iniciado o ritmo dos instrumentos, aos poucos incluem o ritmo das "palmas". O canto é o último desses elementos constitutivos a entrar em cena, e isso acontece alguns segundos depois de iniciado o zambê, quando os demais membros já estejam constituídos.

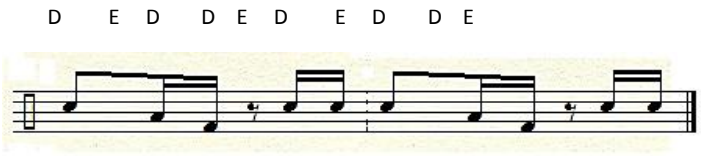


FIGURA 04 – Motivo rítmico inicial da "brincadeira" do zambê, tocado pelo tambor "zambê"

O ritmo percussivo encarrega-se da introdução da dança (conforme colocado acima, nesse momento os dançadores e os tocadores se organizam, tomam posição). Após o tempo de permanência instrumental, no qual o músico do tambor "zambê" faz diversas frases rítmicas, o "tirador" inicia os versos. A partir daí a "brincadeira", que aparece como "único modo possível de realização e socialização desses 'textos' da oralidade" (Sá Júnior, 2008, p. 123), passa a ser guiada pelo canto. No zambê, a voz revela-se como demarcador uno das músicas e dos diferentes momentos da dança: Uma música (um coco de zambê) é reconhecida tão somente em função do canto.

O canto conduz e coloca os participantes em sintonia contextual e, como visto, dá os encaminhamentos da performance prática da dança. Através das letras das músicas os brincantes do zambê se auto identificam e interagem corpórea e emocionalmente com a dança. Os textos falam das realidades comunitárias de hoje e de um passado que ficou na memória e envolvem questões como o trabalho, o lazer, as relações amorosas, entre outras coisas. Como observara Mário de Andrade (1984, p. 364), "nos cocos é comum entrar o assunto do dia". Essa afirmação reforça a hipótese de interação da dança do zambê com o respectivo contexto de verificação, sendo "o assunto do dia" o ato de falar de coisas presentes na vida cotidiana dos próprios brincantes.

O zambê é uma "brincadeira" de caráter eminentemente coletivo, constatação dada sob diversos aspectos, dos quais o número de instrumentos e de músicos, o canto responsorial e a organização da dança, são qualidades intrínsecas que testemunham a própria definição do gênero. Como observou Hélio Galvão, o zambê "é dança de grupo na instrumentação, na orquestração e nos cantos. É dança individual na coreografia. [...] dançando uma só pessoa no círculo" (Galvão, 2006, p. 212-215).

A dança, organizada coletivamente, agrega vários brincantes dispostos num círculo, semicírculo ou em duas filas. O desempenho principal é individual, onde cada um dos participantes faz os gestos corporais, à sua própria maneira, no centro das respectivas disposições. Em apenas um coco, "De cangaluê", os participantes dançam em duplas, movimentando-se de maneira não enlaçados, mas semi-soltos, unidos por uma das mãos dadas.

Considerações finais

No que concerne o zambê, o grupo de seu Geraldo é ovacionado como "rei" - atende hoje basicamente à demanda externa, sob a forma de apresentações pagas, ainda que escassas e precárias. Se não por isso, percebe-se que os brincantes não fazem exigências quanto ao tipo de lugar, espaço e/ou evento aonde irão se apresentar. É notório, pois, que a mercantilização do zambê, ainda que efêmera, contribua decisivamente para "alterações" de diversas ordens, como, por exemplo, no expediente de apresentação dessa "brincadeira". Geraldo Cosme (2009) me falou que já brincou zambê de manhã cedo e também à tarde, nas pousadas de Tibau do Sul e da praia de Pipa, bem como têm se apresentado em palcos de eventos culturais (e em shopping centers) de distintos lugares afora. Acrescentou que "brinca a qualquer hora e em qualquer lugar!" (Cosme, 2009).

Por fim, percebe-se que a indústria cultural tem sido objeto de desejo de diversas pessoas (e grupos dessas) que fazem música (sem falar de outras áreas afins). Com a globalização, que envolve "a criação e a incorporação da localidade" (Robertson, *apud* Günewald, 2001, p. 30), novas formas de apresentação, utilização e negociação de fenômenos musicais surgem. Assim, podemos inferir que práticas musicais "tradicionais", as quais eram realizadas corriqueira e contextualmente, *a priori*, em atenção a uma demanda interna de determinado grupo de indivíduos, passam agora a atender, quando solicitadas, a outros chamados, nos quais se insere o espetáculo mercantilizado. Em alguns contextos, essa postura torna-se a única forma viável e justificável de permanência desses fazeres. Ao que tudo indica esse é o caso do zambê de seu Geraldo Cosme.

REFERÊNCIAS

ALVES, Teodora de A. *Aprendendo com o Coco de Zambê***:** aquecendo a educação com a ludicidade, a corporeidade e a cultura popular. 2000. 138 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

_____. *Heranças de Corpos Brincantes:* os saberes da corporeidade/africanidade em danças afro-brasileiras. 2003. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

BÉHAGUE, Gerard. *Performance Practice*: ethnomusicological perspectives. Connecticut: Greenwood Press, 1984.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Meleagro:* Depoimento e pesquisa sobre a magia branca no Brasil. Rio de Janeiro: Livraria AGIR Editora, 1951.

_____. *Dicionário do folclore brasileiro.* 9. ed. São Paulo: Global, 2000.

COSME, Geraldo. *Geraldo Cosme:* Depoimento [2009]. Entrevistador: Jaildo Gurgel da Costa. Cabeceira - RN.

COSTA, Jaildo Gurgel da. *Na brincadeira, me perdi!:* zambê e outras práticas musicais no ambiente familiar de seu Geraldo Cosme, em Cabeceira - RN. 2011. 140 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

GALVÃO, Hélio. *O mutirão do nordeste.* Rio de Janeiro: Edições Serviço de Informação

Agrícola, 1959.

_____. *Cartas da Praia*. Natal: *Scriptorin* Candinha Bezerra/Fundação Hélio Galvão, 2006.

GÜNEWALD, Rodrigo de A. *Os índios do descobrimento:* Tradição e turismo. Rio de janeiro: Contracapa livraria, 2001.

LINS, Cyro H. de Almeida. *O zambê é nossa cultura:* o coco de zambê e a emergência étnica em Sibaúma, Tibau do Sul-RN. 2009. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

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

TITON, Jeff Todd. Knowing People Making Music: Toward a New Epistemology for Ethnomusicology. In: *Etnomusikologian vuosikirja,* v. 6, 1994. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. [Yearbook of the Finnish Society for Ethnomusicology].

Sons da luta sem terra: a agroecologia como "projeto de transformação social" musicado

Janaina Moscal
janainamoscal@gmail.com
UFSC

Resumo: A introdução da composição "Viola Ecologia", indicativo de uma "paisagem sonora" rural, no disco "Agroecologia em Movimento" serve aqui como mote de uma reflexão sobre as relações entre esta ideologia e a produção musical *sem terra*. A prática da agroecologia é um projeto de transformação social transposto aos demais setores da organização no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). E é com base nessa ideologia, que, em uma perspectiva contemporânea o Movimento espraia a temática de seu viés mais prático: das técnicas e da educação na produção de alimentos agroecológicos para ações onde o conceito de *sustentabilidade*[1] que as rege perpassa diferentes campos da socialidade de seus militantes e apoiadores. Entre estes campos, o das artes.
Palavras-chave: paisagem sonora, MST, agroecologia, sustentabilidade

Abstract: The introduction to the composition "Viola Ecology", indicative of a rural "soundscape," on the disc "Agroecology in Motion" serves here as a topic of reflection regarding the relations between this ideology and the sem terra (landless) musical production. The practice of agroecology is a social transformation project transposed to other parts of the organization within the Movement of Landless Rural Workers (MST). And it is based on this ideology, which, from a contemporary perspective, the Movement spreads the theme of its most practical path: of the techniques and education in agroecological food production for actions in which the concept of sustainability that governs pervades different fields of sociality of their militants and supporters. Among these fields is that of the arts.
Keywords: soundscape; landless; agroecology; sustainability

Introdução

O galo canta, sons de passarinhos, passos, barulho de quem se levanta da cama, abre a torneira e enche de água a chaleira. Na sequência o rádio é ligado e chia até sintonizar uma emissora, então acordes de viola caipira tomam conta do ambiente, em um crescendo. A introdução da composição "Viola Ecologia", de autoria de Denilson Viola, Tio Bilia e Jakeline Pivato, foi gravada por militantes artistas do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) - alguns deles integrantes do Grupo Saci-Arte - no disco "Agroecologia

[1] A noção de sustentabilidade aqui inscrita parte de uma perspectiva nativa do conceito e para dar destaque e diferenciá-la de acepções teóricas, a grafarei em itálico, assim como para outras categorias desse contexto (como *militante artista*). Assim, em termos gerais, a noção de sustentabilidade não estava diretamente associada à agroecologia, vinculando-se ao espaço rural apenas nos debates sócio-ambientais. Dessa forma, na proposição do MST, esta noção não se circunscreve apenas à dimensão ambiental, mas também à cultural e política: "Se há muita devastação, devemos plantar árvores e preservar os rios. Se há muito lixo jogado, devemos iniciar por recolher o lixo. Se há falta de beleza, devemos iniciar pelo embelezamento, plantando flores e árvores frutíferas" (Bogo, 2000, p. 40).

em Movimento". Produzido no ano de 2010, o disco teve recursos oriundos do Projeto Águas em Movimento, realizado pela cooperativa de Bituruna (interior do estado do Paraná), viabilizado pelo Programa Petrobras Ambiental. Assim como a citada composição, todas as demais encontradas nesta obra tratam desta temática, como expressa seu título.

A prática da agroecologia - como apontei em dissertação de mestrado sobre a produção da música no Movimento[2] - é um projeto de transformação social transposto aos demais setores de sua organização. E é com base nessa ideologia, percebida aqui a partir da noção de Dumont (2000) que, em uma perspectiva contemporânea (a partir da década de 1990), o MST espraia a temática: de seu viés mais prático (mas não menos político), das técnicas e da educação na produção de alimentos agroecológicos para ações onde o conceito de sustentabilidade que as rege perpassa diferentes campos da socialidade de seus militantes e apoiadores. Entre estes campos, o das artes.

Soberania alimentar e soberania cultural: a agroecologia cantada por militantes sem terra

Assim, como na produção de alimentos, a sustentabilidade está imbricada no modo de fazer e pensar a música no MST, da relação entre militantes artistas e Movimento - articuladas às de indivíduo/coletivo[3] - ao projeto mesmo de aquisição de equipamentos e formação de especialistas nas artes. Aqui as reflexões propostas pelo Movimento ressoam, de alguma maneira, aquelas implicadas na temática deste evento, que postula, entre outras coisas, o pensamento acerca dos "nossos modos de produzir, reproduzir e consumir música"[4]. Nesse cenário, é importante citar os cursos, de graduação e recentemente de pós-graduação, oferecidos na área de Artes, por meio do Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária (PRONERA), a exemplo da Licenciatura em Artes, construída em parceria com a Universidade Federal do Piauí (UFPI). Iniciado no ano de 2008, o curso oferece habilitação em Artes Visuais e Música, ofertados no sistema da "pedagogia da alternância"[5], adotados em formações ligadas à educação do campo e também ao MST.

Nesse cenário, e como parte integrante de meu projeto de pesquisa, pontuo neste artigo algumas reflexões iniciais acerca das relações de músicos/militantes artistas com a agroecologia enquanto "projeto de transformação social", que têm orientado suas produções musicais. As análises propostas, desse modo, seguem no sentido de apontar não apenas a primordialidade de seu aspecto linguístico - e no que comunicam os conteúdos de suas letras - mas a seu "plano de conteúdo musical" (Menezes Bastos, 1995). Além de Menezes Bastos, autores como Ruth Finnegan (2008), Elizabeth Travassos (2008) e Carlos Sandroni (2007)

[2] Intitulada "De sensibilidades revolucionárias à revolução das sensibilidades: Trajetórias da música no MST", a presente dissertação teve a orientação de Christine de Alencar Chaves e foi defendida no Programa de Pós-Graduação de Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná. Atualmente, desenvolvo pesquisa em meu projeto de doutorado, orientada pelo professor Rafael José de Menezes Bastos, sobre a mesma temática, onde pretendo ampliar o campo de investigação, em busca de uma Antropologia com Música (Menezes Bastos, 1995), questão ainda frágil no trabalho acima citado.

[3] Nas análises que produzi a respeito da relação entre estas categorias, especialmente no que toca a classificação nativa de *militante artista*, utilizei as reflexões de Dumont (2000) e Mauss (2003).

[4] Texto postado pela organização do V Enabet http://www.ccta.ufpb.br/vienabet/index.php/apresentacao.

[5] Nesse sistema, os alunos passam entre 45 a 50 dias em estudos intensificados nos campus das universidades, o chamado "tempo escola", retornando aos assentamentos, geralmente pelo mesmo período de tempo, no "tempo comunidade", com o propósito de aplicar os conhecimentos adquiridos.

são utilizados para pensar a potencialidade dessa "semântica musical"[6]. O intento aqui é pensar os caminhos pelos quais conteúdos "voco-sonoros" são produzidos e difundidos nos circuitos culturais militantes do Movimento.

Aqui, a reflexão acerca dos circuitos culturais militantes pode ser aproximada então do que Magnani (2005) e Oliveira (2009) debateram acerca dessas diferentes dinâmicas. A proposta, então, é pensar a produção e a difusão musical militante de maneira ampla e articulada, não enquanto reduto fechado (2005, p.198). Sublinhando, nesse contexto, a capacidade comunicativa (Quereshi, 2000) da música. Desse modo, as investigações aqui sinalizadas buscam compreender as artes, e mais especificamente a música no MST, em um olhar descolado de um discurso territorial (Carvalho; Segato, 1994). E como estes discursos acompanham, ou não, a produção e difusão musical realizada dentro e foram do Movimento, na construção de estratégias de sensibilização estética, ética e política (Menezes Bastos, 2009) de outros setores da sociedade. Tendo, em uma dimensão mais ampliada, a fonografia e a difusão musical enquanto uma estratégia política de apropriação do conceito de cultura (Montardo, 1999).

Assim, é nesse plano "voco-sonoro" - no qual acordes de viola integram-se às batidas percussivas de pandeiros ou de sintetizadores característicos do *hip hop* e vozes de seus cantores, mas também aos sons de pássaros e outros ruídos que remetem à ruralidade - que imagino ser possível desvelar os trânsitos, musicais e sociais - entre campo e cidade. Trânsitos que os intelectuais orgânicos[7] sem terra vêm debatendo há algum tempo e que encontram-se imbricados nas práticas de seus militantes. Música de viola, rap, samba, reggae, forró, rock e mesmo os antigos hinos políticos - como o da Internacional Socialista ou ligados à sindicatos rurais ou ao próprio Movimento - constituem o mosaico da produção musical sem terra, isso sem falar nas dezenas de grupos e cantores amigos do MST[8] que compõe o escopo da difusão, escuta e consumo entre seus militantes.

Sendo importante citar ainda que, parte significativa desta produção, articula seu conteúdo à prática da agroecologia, por uma "soberania" não só alimentar, mas também cultural. A música, portanto, não é apenas representação, ela também propõe ação, causa mudanças. Assim, o cenário aqui apresentado é integrado a um contexto mais amplo, onde a cultura assume contornos de disputa e reivindicação política (Cunha, 2010; Goldman, 2009), constituindo-se, entre outras coisas, como importante fonte de reflexão sobre práticas da esquerda[9] na atualidade. Assim, cantar a agroecologia, como é possível perceber na escuta do

[6] Refiro-me ao termo "semântica musical" a partir dos textos "Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem", de Rafael José de Menezes Bastos (1995) e "Music and Language", de Steven Feld e Aaron Fox (1994).

[7] São considerados teóricos orgânicos aqueles investidos dos preceitos ideológicos de um movimento ou organização. No MST, são estes teóricos que auxiliam na elaboração de materiais de conteúdo político- pedagógico utilizados em cursos de formação.

[8] Essa categoria referencia aqueles que, independente da área de atuação, simpatizam, apoiam ou conduzem atividades do Movimento, sem necessariamente pertencer aos seus quadros de militância. No tocante à música, é possível citar alguns artistas brasileiros, latino-americanos e mesmo norte-americanos como: Chico César, Emicida, Racionais Mc´s, Zafenate, Beth Carvalho, Mano Chao, Calle 13 e *Rage Against the Machine*.

[9] A noção de esquerda na pesquisa que desenvolvo no momento ainda é insipiente, mas fonte inspiradora no tracejar do que será o trabalho de campo em meu projeto de doutorado. Inicialmente, baseio minhas reflexões iniciais no pensamento do historiador Marcos Napolitano que, em diferentes livros e artigos, tem trabalhado a temática da arte engajada, em campos como a música e o cinema, especialmente entre as décadas de 1960 e

disco citado no início deste texto, tem sido uma prática recorrente no Movimento, especialmente no que refere-se a produção fonográfica nos últimos cinco anos[10]. Embora a gravação de obras em âmbito nacional ainda seja escassa - sendo o disco Arte em Movimento[11] considerado um dos mais importantes - é diversa a produção musical que circula entre militantes ou na internet[12].

Voz e viola e a levada do reggae

Na canção citada na abertura deste texto, intitulada Viola Ecologia, ressalto a introdução da mesma como articuladora entre o conteúdo de sua letra e seus contornos musicais, cantada em um duo de vozes característico da música sertaneja (Oliveira, 2009), acompanhado de uma viola. E, embora o enfoque analítico não esteja centrado nas letras destas canções, acredito que a apresentação destas contribua na compreensão sobre a especificidade dessa produção, que traz em seu discurso militante, um peso grande no conteúdo verbal de suas composições (Moscal, 2010).

Eu passei a mão na viola
Me veio a inspiração
Junto com meus companheiros
De compor esta canção
Me veio logo na mente
De cantar pra minha gente
Que mora lá no sertão

O que vem acontecendo
Com a nossa natureza
Ta indo tudo pro brejo
E a culpa é das empresas
Mas se a gente organizar
Nós podemos até mudar
E salvar essa riqueza

Nosso grande desafio
É produzir alimentos

1970. Inserido em um contexto no qual questiona-se o que seria a esquerda no Brasil, o MST e outros movimentos sociais tem pautado suas ações em literaturas e práticas como o socialismo e o comunismo, bem como nas experiências vivenciadas no período da ditadura brasileira, a exemplo dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC´s da UNE).

[10] A noção de esquerda na pesquisa que desenvolvo no momento ainda é insipiente, mas fonte inspiradora no tracejar do que será o trabalho de campo em meu projeto de doutorado. Inicialmente, baseio minhas reflexões iniciais no pensamento do historiador Marcos Napolitano que, em diferentes livros e artigos, tem trabalhado a temática da arte engajada, em campos como a música e o cinema, especialmente entre as décadas de 1960 e 1970. Inserido em um contexto no qual questiona-se o que seria a esquerda no Brasil, o MST e outros movimentos sociais tem pautado suas ações em literaturas e práticas como o socialismo e o comunismo, bem como nas experiências vivenciadas no período da ditadura brasileira, a exemplo dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC´s da UNE).

[11] Esse disco foi lançado em 1999 e é um marco na produção da arte sem terra, tendo entre seus intérpretes Leci Brandão e Chico César.

[12] Ver a página de Levi de Souza no Soundcloud https://soundcloud.com/levi-de-souza. Nesta, o militante artista difunde não apenas as produções realizadas no estúdio "Toca do Saci", mas também algumas canções alinhadas com sua perspectiva política.

Com a agroecologia
Dentro dos assentamentos
Mostrando o grande valor
Do pequeno agricultor
Na luta nesse momento

Nós vamos nos despedindo
Pra voltar um outro dia
Pra cantar pra nosso povo
Que nos dá tanta alegria
Que trabalha com bravura
Pois viola é cultura
E também ecologia.

É nessa metáfora, de uma semântica musical que coloca a viola como articuladora entre os planos "natureza" e "cultura" que (dentro de uma concepção nativa) a agroecologia aparece mais uma vez não apenas enquanto temática, mas como orientação ideológica, onde a produção humana é guiada por uma interação quase simbiótica com o "meio ambiente". Aqui, o militante empunha a enxada, mas também a viola, que comunica essas novas formas de encarar o *continuum* da luta pela terra, ou seja, do que - na perspectiva do Movimento - permite a permanência (e êxito) dos assentamentos articulados pelo MST que, em outras palavras, é a agroecologia e todo seu conjunto de ferramentas teórico-práticas.

Nesse contexto, como citado anteriormente, diferentes gêneros e ritmos musicais, alguns destes mais frequentes, tanto no que refere-se a produção musical quanto à execução em eventos, à exemplo da música de viola ou caipira, mas ultimamente também o reggae e o rap. É possível pensar aqui que, no caso desses últimos, dentro das canções que se ocupam mais diretamente da temática da agroecologia, o reggae tenha mais espaço, talvez devido a um discurso atual relativo a ideia de natureza - mais especificamente em bandas brasileiras do gênero. Vide a canção "Juventude Agroecológica"[13], do grupo Zafenate (referenciada nos gêneros reggae/rock), que foi divulgada no site do MST e também nas redes sociais, por seus militantes.

As bases ideológicas do Reggae (Silva, 1992), são marcadas pelas consequências da colonização inglesa e de um duro processo de escravização de sua população, assim como pela relação estabelecida a partir de rituais e, especialmente, com a música. É na ideologia rastafári, e na busca pela terra prometida, que as temáticas desses universos musicais podem ser aproximadas. E se no reggae, muitas composições tratam de reinvindicações políticas e também de seu ideário religioso, em parte significativa da produção musical sem terra, os modos de produção agroecológica (e sua ideologia) pautam os versos de suas canções. Assim, a relação com o gênero, pode ser pensada também a partir de seu plano musical e seus significados políticos.

[13] A canção pode ser visualizada no blog Músicas em Movimento http://musicasemmovimento.blogspot.com.br/2012/02/zafenate-em-juventude- agroecologica-no.html, também produzido por militantes sem terra e que, como consta na página tem como objetivo "... propagandear as iniciativas dos movimentos sociais, promover e resgatar a cultura do povo através da música. As canções aqui presentes são frutos dos cantores populares de acampamentos, reassentamentos e assentamentos da Reforma Agrária, que tem uma diversidade cultural, na qual a música é um das que mais se destaca.

A especulação que faço aqui é pautada de maneira central na escuta do disco Agroecologia em Movimento, e em algumas canções que circulam na internet, sendo possível aqui apenas indicar a inserção deste gênero especialmente nas práticas musicais de jovens militantes. Aqui é possível trazer a tona uma das canções, "O Vento que Chora", composição de Eron Brum, que traz na batida do violão executada por Rodrigo, a "levada" do reggae. Além desta, em outro disco a qual tive acesso, chamado Reflexos da Terra, registro também a canção "Reggae da Ecola Latino Americana", composição coletiva, que como em "O Vento que Chora" canta a natureza e o discurso político acerca desta, em uma letra de tons mais metaforizados que a de outras canções que integram o disco.

Este sol que refresca as flores
Não refresca a cabeça dos homens
Corre pingo de suor da terra
Ela chora e grita de fome

O vento vazia não embala
Segue a água enxaguando a tristeza
A semente que é forte se cala
Folha seca exalta beleza

Num grito de angustia sonhando
Senti golpe sutil mas profundo
Brota sangue da terra queimando
Tem fumaça do mal pelo mundo

O vento que chora
A dureza da vida
A ganância devora
Miséria sofrida

Em "O Vento que Chora", é a execução rítmica e harmônica que a aproxima do gênero, interpretada na gravação por violões e contrabaixo e pela percussão de pandeiro, surdo, tamborim e caxixi. Importante registrar que a canção, além do "Samba do novo Tempo", é a única que foge ao padrão dos gêneros musicais contidos no disco que - como afirmado anteriormente - baseia-se nos estilos e ritmos da chamada música caipira ou "sertaneja de raiz", como os identificam alguns militantes. Nesse contexto, os apontamentos feitos aqui acerca da relação com o gênero são incipientes e apenas tentam articular algumas digressões sobre o "plano voco-sonoro" da produção musical sem terra.

Produção esta que pode ser pensada em seus múltiplos aspectos e que, de algum modo, a presente pesquisa vem tentando mapear, tem acompanhado a trajetória e mudanças ocorridas no movimento sem terra. Como afirmou uma das dirigentes do Setor de Cultura do MST ao falar sobre a história da música do Movimento, se antes se falava em ocupação e confrontos, hoje é a agroecologia como ideário político - teórico e pragmático - a ser cantada e comunicada como um dos principais símbolos da luta sem terra.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, José Jorge de; SEGATO, Rita. *Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais*. Brasília: Série Antropologia 164, 1994, p. 1-11.

CUNHA, Manoela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DUMONT, Louis. *O Individualismo: uma perspectiva da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? Tradução de Fernanda Medeiros. In: *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz* / orgs. Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

GOLDMAN, Márcio. Introdução: Políticas e Subjetividades nos 'Novos Movimentos Culturais'. *Ilha: Revista de Antropologia*. Florianópolis, v. 9, n.1-2, jan-jul e ago-dez, (2007), 2009.

MAGNANI, Guilherme C. Circuitos Jovens Urbanos. *Tempo social*, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 2, 2005.

MENEZES BASTOS, R. J. M. 1995 "Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem", *Anuário Antropológico*, 93, p. 9-73.

____. *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).

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e "musicologias". In: *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz* / orgs. Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

Levantamento preliminar de grupos musicais de bairros periféricos de Belém – Pará

Jorgete M. Portal Lago
jorgetelago@gmail.com
Kezia Andrade Soares, Ozian de Sousa Saraiva, Regiane Lúcia Farias Freire, Débora Midiam Chaves Guarany, Daylton Diego Bentes Costa, Fabrício Nascimento Mendes, Thiago Marinho VieiraCosta, Victor Hugo Nunes da Silva, Daniel de Farias Cardoso, Rafael Barros, Dhulyan Contente Paulo, Fábio Pereira de Miranda, Ilka Farias, Jennifer Oliveira, Naieme de Cássia Silva dos Reis, Hézio Hiverlley Saldanha da Silva, Élder Manoel Soares Fonseca, Wallace Omar Correa da Luz, André Gesiel, Clodoaldo Júnior, Jadiel Pantoja, Taigra Villacorta e Adejana dos Santos Meireles
Universidade do Estado do Pará (UEPA) e Universidade Federal do Pará (UFPA)

Resumo: Este trabalho apresenta resultados de um levantamento preliminar realizado em bairros periféricos da cidade de Belém e de sua zona metropolitana, realizado pelos alunos da disciplina Introdução a Etnomusicologia do curso de Licenciatura Plena em Música da UFPA. Os bairros escolhidos são onde os referidos alunos têm sua residência fixa e este foi o critério de escolha. Foram aplicados questionários e entrevistas a 350 pessoas de 12 bairros, as perguntas foram orientadas em conhecer as músicas usualmente consumidas pelos moradores. Experiências anteriores como Queiroz (2006) e artigos sobre música na zona urbana de Belém (Lago, 2006; Guerreiro do Amaral, 2009) foram os motivadores para a realização desta pesquisa, além do interesse em conhecer a diversidade musical destes bairros.

Palavras-chave: periferia – Belém (PA) – prática musical

Abstract: This paper presents the results of research conducted in the city of Belém's peripheral neighborhoods as well as in its greater metropolitan area, led by Introduction to Ethnomusicology students studying Music Education at the Federal University of Pará. The neighborhoods chosen for the study were those in which the students live and this was thus the criterion. Surveys and interviews were conducted with 350 people from 12 different neighborhoods. The questions were designed to expose which types of music were typically consumed by residents. In addition to an interest in learning of the musical diversity in these neighborhoods, the research was motivated by prior experiences, such as Queiroz (2006), and some articles on Belém's urban music (Lago, 2006; Guerreiro do Amaral, 2009).

Keywords: Periphery – Belém (PA) – Musical practice

Caminhos da pesquisa

O relato que ora segue diz respeito à experiência de vivência da pesquisa etnomusicológica com a turma da disciplina Introdução a Etnomusicologia, do 4º período do ano letivo de 2012, do Curso de Licenciatura Plena em Música. Com o intuito de aproximar a vivência cotidiana musical dos alunos e suscitar questões etnomusicológicas a partir desta, foi sugerida atividade de "trabalho de campo" sobre "gosto musical" e "músicas mais ouvidas" nos

bairros em que os alunos residem. Com isso, objetivou-se, além da ligação vivencial do trabalho de campo, uma maior compreensão do perfil dos alunos e do cotidiano sonoro que os cerca. As questões oriundas a partir desta experiência tiveram reflexos sobre a maneira pela qual os próprios alunos se enxergam em relação à cidade de Belém do Pará e em relação ao local onde residem.

Experiências narradas por Cohen (2008) e Shelemay (2008) oportunizam reflexões sobre o fazer etnomusicológico e sua interatividade com a realidade investigada em torno de vivências e experiências musicais. Em diálogo com estas premissas etnográficas, esta experiência investigativa ocorrida na UFPA buscou permear a rede de relações identitárias dos alunos em relação à cidade de Belém do Pará e aos seus bairros, tendo como resultado, dados quantitativos sobre as práticas musicais ocorridas nestes ambientes e reflexões sobre o cotidiano musico sonoro dos locais onde residem.

O objetivo deste trabalho foi realizar um levantamento preliminar do gosto musical da população e a produção musical em bairros periféricos da cidade de Belém do Pará e de sua zona metropolitana. Para este fim, a turma foi dividida em equipes para realizar a pesquisa em onze bairros da cidade e sua zona metropolitana: Castanheira, Icoaracy, Cidade Velha, Guamá, Sacramenta, Vila da Barca (Telégrafo), Marituba, Souza, Sideral, Tapanã, Barcarena e Castanhal. O critério de escolha dos bairros foi a moradia dos alunos, da mesma forma, as equipes foram formadas por alunos que moravam no mesmo bairro.

A pesquisa foi realizada através de um questionário composto de 15 perguntas que foram dirigidas aos moradores dos bairros já citados. Este questionário foi formulado pela própria turma e foi dividido em duas etapas distintas: a primeira constituída de sete perguntas que visavam saber apenas o gosto musical dos moradores, a segunda etapa era destinada aos grupos musicais de cada bairro e era constituída de oito perguntas. Das quinze perguntas, sete eram objetivas e seis se encontravam na primeira etapa e uma na segunda etapa, o restante eram subjetivas e sete estavam na segunda etapa e uma na primeira.

As equipes estabeleceram pontos estratégicos para a aplicação do questionário, tais como igrejas, escolas, praças, orla. Alguns grupos formados por alunos que moravam no mesmo bairro puderam dividi-lo em zonas, como no bairro do Guamá, que foi dividido em zona sul (Mercado do Guamá até a Rua dos Mundurucus) e a zona norte que abrange toda a região que vai da Rua do Igarapé Miri até o Canal do rio Tucunduba. É necessário pontuar que tal levantamento tem caráter preliminar e não pretende apresentar um levantamento completo das práticas musicais destes ambientes e sim oportunizar um leque do que se ouve ou pratica nas áreas próximas aos locais onde residem os alunos da turma. Esta proposta, como já referida anteriormente, teve como parâmetro a associação pessoal do "campo" com os locais de vivência cotidiana dos alunos, buscando uma aproximação pessoal, emocional e histórica entre os mesmos e o "campo".

Após a realização da pesquisa, os alunos apresentaram seus resultados em forma de gráficos correspondentes a cada pergunta e à produção dos bairros. Tais resultados foram discutidos em sala e as reflexões resultantes consolidaram o presente artigo.

Produção etnomusicológica sobre as práticas musicais de Belém do Pará

Os trabalhos de Jorgete Lago (2006) e Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (2009) apresentam, respectivamente, as tradições musicais de Boi Bumbá Flor do Guamá, no bairro do

Guamá, e as festas de aparelhagem na periferia de Belém. Um artigo de Rosa Maria Silva descreve a prática musical dos cordões de pássaros na cidade de Belém do Pará, com sedes em diversos locais da cidade (2009). Recentemente, a tese de Maria José Moraes (2012) apresenta a prática musical do Grupo Arraial do Pavulagem, cuja ação se dá majoritariamente na região central de Belém, notadamente durante as festividades juninas e do Círio. A mesma autora apresentou em trabalho anterior (Moraes, 2009) a prática musical do choro num estabelecimento reconhecidamente tradicional neste gênero musical denominado "Casa do Gilson", também localizado num bairro considerado periférico, o bairro do Jurunas.

Para esta pesquisa, denominou-se de "periferia" da cidade de Belém os bairros que estão distante do centro histórico da capital, onde estão localizados os equipamentos de lazer e culturais oficiais da cidade, tais como o Teatro da Paz, o Instituto Estadual Carlos Gomes, a Escola de Música da UFPA. Todavia, a cidade de Belém apresenta uma dinâmica cultural que promove a circulação de práticas musicais a despeito das cercas geográficas. Observa-se, também, que o termo "periferia" aqui adotado não está necessariamente relacionado com aspectos sócio-econômicos e sim em termos de distância do que usualmente é denominado "centro" pelos próprios alunos. Alguns bairros possuem características ribeirinhas como a comunidae Vila da Barca, no bairro do Telégrafo, ou a área em torno do Igarapé Tucunduba, no bairro do Guamá.

Músicas mais ouvidas pelos moradores dos bairros

Os alunos relataram que, possivelmente, os entrevistados poderiam omitir sua preferência musical por vergonha, como no caso de estilos estigmatizados como o tecnobrega (Guerreiro do Amaral, 2009). Em relação a este estilo, a pesquisa revelou, também, que os entrevistados o ligavam à dança.

Bairros	Gênero ou estilo musical que mais gosta	Meio utilizado para a escuta musical	Onde se houve música	Tipo de música que não gosta
Guamá	*Gospel*	*DVDs*	Na moradia	*Funk*
Souza				
Tapanã	*MPB,Gospel, música erudita*	*DVDs*	Na moradia	*Tecnomelody*
Sideral	*Gospel*	Aparelho celular	No ônibus	*Funk*
Castanheira				
Cidade Velha	*MPB*	*DVDs*	Na moradia	*Tecnobrega*
Sacramenta	*Rock*	Aparelho celular	Na moradia	*Tecnobrega*
Vila da Barca	*Tecnobrega*	Aparelho celular	Na moradia	*Rock*
Icoaracy	*MPB*	*DVD*	Festas	*Tecnobrega*
Marituba	*Rock*	Aparelho celular	Na moradia	*Funk*

Práticas musicais dos bairros pesquisados

As práticas musicais indicadas pela pesquisa foram dividas em quatro categorias, inspiradas na percepção dos próprios alunos e de seus entrevistados. Todavia, os próprios alunos consideraram que tais categorias não são mutuamente exclusivas e sim que os diversos

grupos podem ou não pertencer a mais de uma categoria. Assim sendo, as categorias definidas foram: músicas ligadas à esfera religiosa; grupos folclóricos; música de entretenimento e bandas civis e militares.

Bairros	**Músicas ligadas à esfera religiosa**	**Grupos folclóricos**	**Música de entretenimento**	**Bandas de música**[1]
Sacramenta	Afinações celestiais Coral da igreja Jardim Hortância Casa Tóia Erondina Grupo Semear Grupo Exôdo Grupo Arcanjo	Boi-bumbá Estrela da Barão Boi-bumbá Flor do Campo	Árvore Ar; Augusto Hijo; Agostinho e seus teclados; Axé Belém; Êxtase; Família Metállica; Grupo Senzala; Grupo Flor da Amazônia	XXX
Guamá	Três grupos musicais evangélicos sem identificação	Dois grupos de Bois-bumbás sem identificação	Um grupo de pagode	XXX
Sideral	Coral da Assembléia de Deus; Coral da Igreja Cristã Banda da Assembléia de Deus União	XXX	XXX	XXX
Tapanã (Res. Tapajós)	Grupo Católico Asa Divina	Grupo de carimbó Som do Pau Oco	Compositor Alfredo Reis	XXX
Vila da Barca	Banda da Igreja Nossa Senhora dos Navegantes	XXX	XXX	XXX
Marituba (bairros Centro e São José)	Grupos de música evangélica	Blocos de carnaval Quadrilhas juninas Pássaro junino	Banda de Tecnobrega Banda de baile Grupo de música Bandas de rock Grupos de seresta Grupos de Hip-hop Grupos de pagode Grupos de Jazz Grupo de arrocha	Bandas de colégios
Icoaracy	XXX	Balé folclórico da Amazônia Grupo folclórico Vaiangar	Grupo Trilhas da Amazônia Grupo africano Coisas de Negro	XXX
Souza (Conj. Império Amazônico)	Grupo de igreja	XXX	Grupo de samba Grupo Warilou (seresta) Grupo de pagode Vem que Samba Grupo de pagode Swing e Cia. DJ Marujo Chopp and House Project	XXX
Cidade Velha	Zarabatana Jazz	Dayse Adario	XXX	XXX
Castanheira	XXX	XXX	XXX	XXX

* Os quadros marcados com XXX correspondem a ausência de grupos naquela categoria.

[1] escolares e civis

Entre o real o audível

A pesquisa oportunizou aos alunos uma vivência diferenciada com seus próprios espaços de convivência uma vez que, segundo relatos dos próprios, a impressão que tinham dos bairros era de que todos gostavam e ouviam "tecnobrega". A diversidade de estilos musicais apresentados no "ranking" dos estilos musicais mais ouvidos e a própria forma de consumir música, em casa ou no ônibus, com som, DVD ou celular, com ou sem fone de ouvidos revela que as preferências e as práticas musicais dos bairros são diferentes da percepção que tinham. A pesquisa oportunizou uma nova escuta dos bairros, percebendo-os como focos de produção musical.

Foi observado, também, que as respostas dos entrevistados em relação às suas preferências musicais sugeriam uma possível diferença entre o que seria música para ouvir em casa e música ligada a alguma função específica, estabelecendo um diálogo entre usos e funções da música (Merriam, 1964). Esta questão se deu, por exemplo, com o "tecnobrega", considerado como música para dançar, e o "gospel", considerado música para ouvir. Dialogando com Schaffer (2011) a paisagem sonora percebida ao caminhar pelos bairros não reflete necessariamente os gostos das pessoas e as práticas musicais dos bairros.

Conhecer e refletir sobre as práticas musicais e músicas ouvidas em seus bairros oportunizou aos alunos uma vivência de pesquisa de campo aproximada à sua própria história de vida e ao seu cotidiano, além de gerar questões que envolvem gosto, sons das ruas, identidades dos bairros, entre outras questões.

REFERÊNCIAS

COHEN, Judah M. "Shadows in the Classroom: Encountering the Syrian Jewish Research Project Twenty Years Later". In *Shadows in the Field: New Perspective for fieldwork in Ethnomusicology.* Gregory Barz and Timothy J.Cooley (orgs). Oxford University Press, 2008.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. *Estigma e cosmopolitismo na constituição da música popular urbana de periferia: etnografia da produção de tecnobrega em Belém do Pará*. Tese de doutorado. Rio Grande do Sul: UFRGS, 2009.

LAGO, Jorgete. *Os espaços de apresentação do Boi Bumbá em Belém: estudo das apresentações do Boi Bumbá Flor do Guamá*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006.

MORAES, Maria José. O choro em Belém do Pará: ontem, hoje e sempre in *Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia.* Belém/Pará: Programa de Pós-Graduação em Artes, 2009.

_____. *Arraial do Pavulagem: a moderna tradição de uma prática musical* Tese de doutorado. Salvador/Bahia: Universidade Federal da Bahia.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of music.* Evanston, Illinois, 1964.

QUEIROZ, Luis Ricardo; FIGUEIRÊDO, Ana Raely; RIBEIRO, Yuri Moreira. Práticas musicais no contexto de João Pessoa. In *Anais do XVI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* (ANPPOM). Brasília, 2006.

SCHAFFER, Murray. *O ouvido pensante.* 2 ed. UNESP. São Paulo, 2011.

SHELEMAY, Kay Kaufman. The Ethnomusicologist, Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition. In *Shadows in the Field: New Perspective for fieldwork in Ethnomusicology.* Gregory Barz and Timothy J.Cooley (orgs). Oxford University Press, 2008.

SILVA, Rosa Maria. O encontro de Bois, Pássaros e Cordões de Bicho nas Festas Joaninas in *Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia.* Belém/Pará: Programa de Pós-Graduação em Artes, 2009.

"*Paroano* sai *milhó*": cinquenta carnavais em Salvador (BA)

José Álvaro Lemos de Queiroz
ja.lemos@uol.com.br
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Resumo: O artigo enfoca aspectos da trajetória do grupo musical carnavalesco "Paroano Sai Milhó" nos seus 49 anos de vida e 50 Carnavais, atentando para as transformações que ocorreram ao longo desse período, suas causas e as consequências decorrentes da sua longevidade. Inicialmente o grupo é apresentado, destacando-se aspectos da sua identidade, como instrumentação, repertório, arranjos etc. Em seguida é apresentado o contexto histórico em que o grupo surgiu e as transformações históricas que ocorreram ao longo dos anos como resultado de diversos fatores. Dando continuidade o artigo apresenta uma discussão sobre tradições, confrontando as visões de autores diferentes, inserindo desta forma o grupo no contexto de manifestação cultural tradicional do Carnaval da Bahia, revelando as razões pelas quais podemos considerá-lo como tal. Diversas transformações experimentadas pelo grupo são apresentadas enfocando as causas que provocaram tais mudanças e os efeitos que surtiram no grupo como os acréscimos de novos elementos que se tornaram tradicionais dentro de uma tradição mais antiga. No momento seguinte são revelados os artifícios que o grupo vem se utilizando para manter-se vivo até os dias atuais e a forma como o grupo usufrui dos seus recursos. Finalizando o artigo, são apresentados os desafios que o grupo vem enfrentando para manter-se vivo no Carnaval da Bahia e a necessidade de renovação de um grupo composto, em sua maioria, por pessoas de idade avançada.

Palavras-chave: Carnaval da Bahia; Tradição musical; Mudança musical.

Abstratct: This article addresses some aspects of the trajectory of the musical carnival group Paroano Sai Milhó, in its 49 years of existence and 50 carnivals. Specifically, the focus is on the changes that have occurred over this period, the causes of such changes, and the consequences resulting from the group's longevity. Initially the group is presented, highlighting aspects of its identity, such as instrumentation, repertoire, arrangements, etc. We then present the historical context within which the group emerged and the historical changes that have occurred over the years, changes resulting from various factors. Continuing, the article presents a discussion of traditions, comparing the views of different authors, thus placing the group in the context of traditional cultural expressions of Carnival in Bahia, revealing the reasons why we consider it to be just such an expression. Several transformations experienced by the group are presented, focusing on the causes that led to these changes and the effects they had on the group, such as the addition of new elements that have now become traditional. Following, the article reveals what artifacts the group has been using to keep itself alive, as well as the way the group employs its resources. Finally, the paper presents the challenges the group is facing not only to continue performing during Bahia's Carnival but also to renew a group which primarily comprises elderly musicians.

Keywords: Carnival, Tradition, Transformation

> ***"Paroano* sai *milhó"* promete êxito total**
>
> Mais um cordão foi organizado para animar o carnaval baiano. Trata-se do "*Paroano sai milhor*", formado por um grupo de 10 rapazes do Godinho, que sairão fazendo vocal das músicas carnavalescas.
> O bloco, segundo nos informou os seus dirigentes, vai abafar no Reinado de Momo. Inclusive a sua indumentária, baseada em estilo mexicano e inca, numa criação de Antonio Carlos Mascarenhas. Além disso o bloco vem ensaiando há quatro meses, o que representa de fato um sucesso total para os festejos de Momo.
>
> (Jornal da Bahia, 05 de fevereiro de 1964)

Introdução

Uma análise sobre a longevidade de um grupo musical implica na observação de uma série de causas e consequências relacionadas à sua trajetória. As causas permitiram se chegar até um determinado momento da existência desse grupo e as consequências refletem suas vivências e transformações ao longo dos anos. Quanto mais longevo for um grupo, mais sujeito ele estará a mudanças em sua essência musical. Essas mudanças, muitas vezes, possibilitam a sua continuidade e, dependendo da forma como ocorrem, agrega valor ao invés de descaracterizar a sua identidade.

No caso de um grupo artístico musical, o que se agrega geralmente é um novo repertório. Essa renovação serve tanto ao público que constantemente busca novidades, quanto ao próprio grupo que tem no novo um remédio contra a mesmice. Obviamente que todo artista possui aqueles números musicais que mais marcaram a sua trajetória e que não podem estar ausentes numa apresentação por uma cobrança da própria plateia, mas a renovação do repertório possibilita também o surgimento de novos hits de sucesso. Existem também aquelas canções que têm um maior significado para o próprio grupo e que participam do repertório independentemente da vontade do público.

Acréscimos no repertório de um grupo musical não implicam necessariamente numa mudança no estilo musical. Mudanças radicais no estilo musical de um artista ou banda podem provocar reações negativas por parte do seu público que geralmente se sente traído. Críticos musicais podem destilar ferozes queixas quando um artista busca um caminho alternativo ao que vinha fazendo num novo álbum, mas o contrário também pode acontecer e a ousadia do artista pode lhe render críticas arrebatadoras. 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 de trabalho artístico. Um passo errado pode provocar danos à imagem do artista e até mesmo o fim de sua carreira.

Neste artigo apresento algumas reflexões sobre o Grupo Musical Carnavalesco Paroano Sai Milhó, objeto do meu doutorado, do qual faço parte desde 2007. A observação participativa tem sido fundamental nesse trabalho, entretanto boa parte das informações aqui oferecidas é fruto de depoimentos que venho recebendo de integrantes mais antigos do grupo ao longo desses seis anos de convivência ininterrupta.

Chegando aos 50

O Paroano Sai Milhó completou em 9 de fevereiro de 2013, 50 Carnavais e 49 anos de existência.[1] Formado exclusivamente por homens, seu repertório consiste de antigas e novas canções de carnaval (sambas, marchas, frevos e ijexás), além de canções da MPB que recebem uma roupagem carnavalesca, ou seja, são rearranjadas num desses ritmos a uma, duas ou três vozes. De uma maneira geral, a métrica das letras das canções se dispõe de forma mais quadrada, a fim de facilitar o canto coletivo, evitando heterofonias, o que nem sempre é possível. As harmonias dos instrumentos de corda (violão, banjo, cavaquinho e charango) são simplificadas e servem muito mais para a manutenção da afinação que propriamente para incrementar o resultado sonoro, já que, sem amplificação e em espaços abertos, o som desses instrumentos tende a se diluir. O que predomina são as vozes e a percussão, embora os foliões próximos à roda[2]possam ouvir as batidas características das cordas. Esses procedimentos conferem ao grupo uma identidade muito particular. Costuma-se dizer que as canções quando passam por essas adaptações e entram no repertório são "paroanizadas".

O Paroano Sai Milhó é uma tradição do Carnaval Baiano e parte da história do grupo foi registrada no livro "Paroano Sai Milhó: Histórias de amor à música, à alegria, às cores e à vida" escrito por Archibaldo Daltro Barreto Filho, o Quico, que integra o grupo desde 1971. O objetivo inicial do Paroano Sai Milhó ou, simplesmente, Paroano, era apenas sair cantando no Carnaval de 1964 por pura diversão e para cortejar as belas mulheres dessa época, quando as serenatas ainda eram comuns nas ruas de Salvador. Barreto Filho (2011) descreve um pouco do ambiente cultural daquela época no bairro onde surgiu o Paroano:

> Largo do Godinho, ou apenas Godinho, no bairro da Saúde, na cidade de Salvador. Suas antigas moradias e seus calçamentos de pedras "cabeça de nego" guardam memoráveis lembranças, sobretudo da época em que a vizinhança toda se conhecia, se cumprimentava, se curtia.
>
> Lá pela década de sessenta, os jovens moradores dessa área viviam intensamente suas idades e seus oportunos desejos. Os namoros indispensáveis tinham as músicas e serenatas como ferramentas poderosas para abrir caminhos e cevar corações. Os rapazes seresteiros, cheios de ideias, vontades e sabedoria, proporcionais às idades e seus influxos, aproveitavam a coqueluche da época, bem divulgada pelos discos e rádios, também organizando os seus conjuntos vocais. Como deixou registrado Antônio Carlos Queiroz Mascarenhas, o *Janjão:* "No início dos anos 60, em cada canto da cidade se construía um conjunto vocal. No país também, já tantos: Tincoãs, Irakitan, Tamba, Jongo, Farroupilha, Golden Boys, Marayá e outros. Cantava-se para gozar a trança das vozes, o acorde inteiro." (Barreto Filho, 2011, p.15)

O repertório de carnaval que era executado nas rádios naquele ano consistia basicamente de marchinhas e sambas e esses foram os gêneros que inicialmente faziam parte do repertório que o Paroano levou às ruas no Carnaval de 1964. Às canções específicas de carnaval se somaram alguns sucessos da MPB devidamente "paroanizados" que os sete integrantes que compunham inicialmente o Paroano ensaiaram a três vozes acompanhadas de violões, reco-reco, prato, timbau e cabaça. O número exato de canções daquele primeiro repertório é impreciso, possivelmente não ultrapassava trinta músicas. Os ensaios pré-carnavalescos alinhavaram os arranjos sob o comando de Antônio Carlos Mascarenhas, o Janjão. Chico

[1] A data de fundação do grupo, 9 de fevereiro de 1964, coincide com a sua primeira apresentação no Carnaval de Salvador, portanto, no ano seguinte o grupo completaria um ano e dois carnavais.
[2] O grupo sempre se apresenta nas ruas disposto em roda.

Mascarenhas, o único dos fundadores do grupo que ainda permanece nele, nos dá um importante depoimento sobre a sua origem:

> O Paroano nasceu sem pretensão de ser o Paroano. Na verdade a ideia era ir um dia na rua no carnaval e meu irmão,[3] como tinha participado de um trio vocal e lá na rua também tinham outras pessoas que tinham grupos musicais, então acharam que seria interessante reunir aquele pessoal, ensaiar algumas músicas...

Não havia uma intenção inicial de se criar um grupo fixo, mas o sucesso daqueles rapazes tornou inevitável que o grupo voltasse a se reunir próximo ao Carnaval de 1965 para uma nova incursão momesca. Sete novos integrantes se juntaram à trupe delineando uma tendência a perenizar o grupo. Uma primeira composição em homenagem ao grupo foi composta por Janjão para aquele carnaval:

> ***Marcha do* Paroano** (Antônio Carlos Mascarenhas)
>
> *Eu te prometo* Paroano *Sai* Milhó
> *Vou à lua, viro a terra,*
> Paroano *sai* Milhó.
> *O nosso Bloco vai brincar na avenida,*
> *Vai cantar a sua vida,*
> *Que é mais linda é meu amor.*
> *O nosso bloco fará mundo ser criança,*
> *Espalhando a esperança,*
> Paroano *sai* Milhó.
>
> Paroano *sai* Milhó,
> *Todo mundo alegrar*
> *De domingo à quarta-feira,*
> *De hoje até a vida inteira,*
> Paroano *sai* Milhó.

Os ensaios para os carnavais seguintes tinham início no mês de setembro quando novas canções eram acrescentadas às demais e os velhos arranjos eram relembrados. O grupo se apresentava basicamente no Carnaval, mas há relatos de antigos integrantes sobre apresentações esporádicas em aniversários e, já no início da década de setenta, de algumas "brincadeiras" no São João quando o grupo saía nas ruas do Largo do Godinho cantando. Não havia nenhum tipo de pagamento que o grupo recebesse e todas as despesas eram custeadas pelos integrantes. A cada ano o repertório do grupo aumentava e com o tempo novos gêneros foram acrescentados ao mesmo.

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. Esses dois gêneros se agregaram aos demais por uma necessidade de renovação que o carnaval acabava por impor. O público pedia essa renovação e o grupo passou a "paroanizar" essas novas canções do repertório do Carnaval Baiano, bem como sucessos de fora do carnaval como, por exemplo, "Yolanda", versão feita por Chico Buarque da canção de Pablo Milanés que na versão "paroanizada" se transformou em marcha carnavalesca.

[3] Antônio Carlos Mascarenhas, o Janjão, era o líder do grupo, responsável pelos arranjos e ensaios. Faleceu em 1993.

Tradição e transformação

Com poucos anos de vida, o Paroano Sai Milhó já era um grupo tradicional do Carnaval Baiano. Mas o que faz determinado grupo ser considerado uma tradição? 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 seja considerado uma tradição? 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... Contudo, na medida em que há uma referência a um passado histórico, as tradições 'inventadas' caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. (Hobsbawm, 1984, p.9)

Ainda tentando elucidar o sentido de tradição, Giddens (1990, p.37-38) ressalta que "a tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes."

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 originaram. O canto do carnaval sempre foi marcado pela simplicidade. Sua singularidade não permite que o classifiquemos como bloco, cordão ou rancho. 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. Novos circuitos de apresentação se fizeram necessários para fugir dos ruidosos trios elétricos que abafavam o seu canto. Na década de oitenta foi determinado que a fantasia oficial do carnaval deveria ser a de palhaço por simbolizar a alegria e assim continua até os dias atuais. Foi um acréscimo à sua tradição que se tornou tradicional. Mas apesar das transformações, o grupo não perdeu a sua identidade musical, nem filosófica.

Em 1998 ocorre um fato que iria se desdobrar nos anos seguintes. Janjão, que até então era o líder absoluto do grupo, descobre sofrer de problemas cardíacos. Por recomendação médica ele precisou se afastar das atividades musicais. A necessidade de uma cirurgia no exterior fez com que pela primeira vez o Paroano tivesse que tocar por dinheiro para contribuir com a cirurgia. Apresentações num bar da cidade marcaram pela primeira vez o encontro do Paroano com os microfones. Até então todas as apresentações tinham sido 100% acústicas. Uma camisa padronizada do grupo também foi criada e posta à venda para ajudar nessa empreitada. Essa camisa também se tornou uma tradição dentro da tradição.

Em 1993, Janjão viria a falecer. No ano seguinte o Paroano lançaria o primeiro de 4 CDs que o grupo produziu. Era preciso preservar parte dos arranjos que foram criados nesses então 29 anos de existência. Essas novidades no Paroano foram discutidas por mim num artigo intitulado "Paroano Sai Milhó: História e Novos Horizontes Musicais", escrito por ocasião do III Encontro Regional Nordeste e I Encontro Regional Norte da ABET realizado em Salvador em 2012. Este artigo se apóia num precioso trabalho de Thomas Turino em seu *Music as Social Life*, em particular os capítulos 3 e 4, que abordam quatro diferentes campos do fazer musical e da prática artística. Neste artigo são feitas distinções entre as apresentações acústicas que o grupo faz no mesmo nível do público, que Turino (2008) chama de *Participatory Performance* das apresentações amplificadas feitas em palco, as quais Turino chama de *Presentational Music.*

Estas apresentações feitas em palco se diferenciam sobre vários aspectos das "tradicionais" apresentações de rua e foi mais um acréscimo à sua rotina. O canto microfonado possibilita uma economia de voz bem razoável e proporciona um maior conforto aos músicos. As cordas surgem bem audíveis e, por esta razão, poucas são amplificadas. Nem todas as harmonias são padronizadas, já que nas ruas a função das cordas é muito mais a de manter a afinação. Como o repertório ordinário do grupo não recebe ensaios constantes por ser muito vasto, a maioria das canções são executadas apenas nas apresentações. Ocorre que muitas das harmonias acabam se diferenciando de músico para músico e em muitos casos ocorrem dois ou três acordes diferentes simultâneos, que no meio da multidão passam despercebidos, mas amplificados poderiam causar dissonâncias indesejáveis.

As apresentações em palco, apesar de bem menos frequentes, implicam também numa mudança de comportamento. O Paroano disposto em roda itinerante cede lugar a uma meia lua fixa. Não há tanta interação com a plateia, mas atinge-se um público bem maior. O *set list,* que nas apresentações no chão é praticamente decidido música após música, muitas vezes atendendo ao pedido dos foliões, dá lugar a uma folha impressa com as canções em ordem decidida previamente colocada ao pé de cada integrante. Às vezes ocorrem trocas na ordem ou alguma canção lembrada na hora passa a ser tocada, numa demonstração da capacidade de improviso, que, aliás, é uma das marcas fortes do grupo.

Essas apresentações, talvez tenham sido a maior mudança que o grupo experimentou por exigir mudanças comportamentais mais incisivas. Mas elas não anularam, para o bem do grupo, as folias no meio da multidão. Estas últimas representam mais de 90% das apresentações e parecem ter mantido o mesmo espírito profano que há 49 anos o Paroano vem espalhando pelas ruas de Salvador.

O Paroano começou a conviver com a possibilidade de incremento de sua estrutura através do dinheiro que passou a arrecadar a partir da vendagem de CDs, camisas e de apresentações que começaram a ser contratadas. Entretanto uma medida sábia foi tomada coletivamente: todo o dinheiro arrecadado deveria ser utilizado pela coletividade, ou seja, ninguém receberia cachê. O dinheiro possibilitou o incremento das fantasias, gravação de novos CDs e o aluguel de uma sede onde o grupo ensaia. Possivelmente o grupo teria perdido o rumo, caso o dinheiro viesse a ser dividido entre os seus integrantes. A explicação para essa minha suposição é muito simples. Até então a filosofia do grupo estava intimamente associada ao prazer de cantar e suas associações como, por exemplo, beber, se divertir e paquerar. Uma remuneração fatalmente traria ao grupo pessoas interessadas apenas no dinheiro e esse tipo de energia não combina com a do grupo.

O futuro do Paroano Sai Milhó vem sendo renovado constantemente com o ingresso de novos integrantes ou o retorno de antigos paroaneiros[4]. Esse desafio constante possibilitará a sua sobrevivência por mais 50 carnavais. Ainda existem espaços onde o grupo pode ser ouvido durante o carnaval longe dos absurdos decibéis dos trios que o expulsou da avenida e dos circuitos tradicionais. Há seis anos o grupo inaugurou o circuito do Rio Vermelho, tocando no Largo da Dinha. Para nosso espanto, no ano passado um grupo de artistas resolveu se apresentar neste local no mesmo dia[5] e horário do Paroano com um microtrio. Na primeira oportunidade em que o trio parou de se apresentar, o Paroano se dispôs em roda e começou a tocar para a multidão que o aguardava. Ninguém mais queria saber de trio algum. Todos queriam aquele carnaval democrático e poder participar de igual para igual da festa que tomou conta do largo.

Concluíndo

Aos 49 anos de idade o Paroano Sai Milhó é, como já disse uma vez Caetano Veloso, um oásis no Carnaval da Bahia. Sua singularidade é reconhecida pelas gentes do Carnaval Baiano. Mais da metade dos seus integrantes possui idade superior a sessenta anos, o que não impede que se comportem como adolescentes. Pelo grupo já passaram mais de 75 integrantes e mais de duzentas canções. Desde 2007 venho atuando como diretor musical do grupo e tenho tentado promover uma renovação através de novos arranjos e de novos integrantes. É um trabalho delicado que exige dedicação, mas é um prato cheio pra qualquer etnomusicólogo.

As mudanças que o grupo experimentou ao longo desse quase meio século de existência não afetaram de forma significativa a essência original inaugurada em 1964. Pelo contrário, como todo grupo longevo, essas inovações permitiram a sua continuidade. Sem elas, talvez, o grupo não renovasse o seu público e a si próprio. Na busca constante da fonte da juventude, esse jovem senhor mantém-se firme com a mesma certeza: Paroano Sai Milhó!

REFERÊNCIAS

BARRETO FILHO, Archibaldo Daltro. Paroano Sai Milhó: *Histórias de amor à música, à alegria, às cores e à vida*. Salvador: Presscolor, 2011.

GIDDENS, *A. Consequences of Modernity.* The Cambridge: Polity Press, 1990.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LYOTARD, Jean-François; THÉBAUD, Jean-Loup. *Just Gaming*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1985.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life. Chicago.* London: The University of Chicago Press, 2008.

[4] Os integrantes do Paroano Sai Milhó são denominados de paroaneiros.
[5] Quinta-feira de Momo.

Apontamentos sobre a enculturação musical entre um grupo de jovens pagodeiros de Londrina (PR)

Júlio César Silva Erthal
julioerthal@globo.com
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Resumo: Esta pesquisa apresenta alguns aspectos da enculturação musical no universo do pagode. Por meio de uma pesquisa etnográfica realizada com um grupo de jovens da periferia de Londrina, no Paraná, pude acompanhar o processo de aprendizagem informal e a transmissão oral do pagode para as crianças que transitam nesse contexto, assim como, os conflitos experimentados pelos participantes da investigação que podiam ser divididos entre os que possuíam ou não uma experiência pregressa com a performance musical dessa vertente do samba. Ao estudar o processo de desenvolvimento do Desejo de Amar – grupo de pagode que criei com os jovens paranaenses – pude verificar uma dinâmica que tanto pode unir as pessoas em torno de um tipo de música qualquer, como separá-las. Quer seja nos exemplos de processos de ensino-aprendizagem da realização musical do pagode, ou no conflito que culminou com a saída das cantoras do grupo, interessa compreender o papel de mediação que a música exerce nos diferentes meios em que transita, refletindo sobre os aspectos da experiência humana da sua sociedade. O trabalho, com adaptações e novas reflexões, foi extraído da minha dissertação em Musicologia, defendida em 2012, na Universidade Federal do Rio de Janeiro Com ele pretendo contribuir, ao lado de outras iniciativas encontradas no meio acadêmico, com a aproximação entre a Etnomusicologia e a Educação Musical.

Palavras-chave: Pagode; Enculturação Musical; Etnografia.

Abstract: This research presents some aspects of musical enculturation in the musical style known as "pagode". By way of an ethnographic study conducted with a group of youths from the outskirts of Londrina, in Paraná, I successfully followed the process of informal learning and oral transmission of pagode for children in this context, in addition to noting the conflicts among the participants of this investigation, whom I distinguished as those with prior pagode performance experience and those without. When I studied the development of *Desejo de Amar* – a group I created with these Paraná youths – I noticed the unifying and dividing dynamic of different styles of music. Whether in examples of transmission processes of the musical performance of pagode, or in the conflict which resulted in the exit of the women singers from this group, music's mediation role in places that it circulates is of interest, reflecting thus on aspects of human experience in society. This ethnography is part of my thesis in Musicology at the Universidade Federal do Rio de Janeiro and is designed to contribute, together with other studies, to the rapprochement of Ethnomusicology and Musical Education.

Keywords: Pagode; Musical Enculturation; Ethnography.

Este trabalho apresenta alguns aspectos da enculturação musical no universo do pagode. Por meio de uma pesquisa etnográfica realizada com um grupo de jovens da periferia de Londrina, no interior do Paraná, pude acompanhar o processo de aprendizagem informal e a transmissão oral do pagode para as crianças que transitam nesse contexto, assim como, os

conflitos experimentados pelos participantes da investigação que podiam ser divididos entre os que possuíam ou não uma experiência pregressa com a performance musical dessa vertente do samba. O trabalho, com adaptações e novas reflexões, foi extraído da minha dissertação em Musicologia, defendida em 2012, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Em 2009, iniciei minha atuação como professor de música em um projeto de extensão universitária, realizado em parceria com uma escola pública da zona leste da cidade. No ano seguinte, eu e colegas do projeto aplicamos um questionário onde buscávamos informações sobre a participação da música no dia a dia dos alunos dessa instituição. Por meio das respostas tabuladas, descobrimos que os estudantes elegeram os grupos e cantores de pagode (também chamado de pagode romântico ou novo pagode por Galinsky (1996); Lima (2001); Trotta (2011) etc.) como seus favoritos. O resultado me levou a inicialmente questionar: de que maneira esta música participa do cotidiano dessas pessoas, ou ainda, como elas estabelecem relações com ela? Para tentar responder a essas e outras perguntas, montei com alguns alunos dessa escola e seus amigos o Desejo de Amar, grupo voltado para a performance do pagode.

A pesquisa ocorreu no ano letivo de 2011 e contou com a participação de 11 jovens, com idades entre 16 e 20 anos, que foram identificados por meio de pseudônimos. Eles foram filmados nos ensaios e apresentações do grupo que duraram perto de 65 horas. A coleta de dados seria complementada ainda por: entrevistas semi-estruturadas, debates com grupos focais, anotações em diário de campo, aplicações de questionários, registros fotográficos, a memória do etnógrafo enquanto músico *freelancer* de pagode, conversas informais e trocas de e-mails na internet etc. Por meio das informações levantadas, pude analisar como ocorre o processo de enculturação musical no contexto estudado.

Segundo definição de Lucy Green, a enculturação musical se refere às "... habilidades e conhecimento musical pela imersão na música e nas práticas musicais cotidianas do contexto social de uma pessoa..." (2001, p. 22, tradução nossa). Esse conceito aparece com destaque na pesquisa que a autora realizou com músicos ingleses vinculados aos gêneros pop e rock, no qual ela investigou as práticas informais de aprendizado dos músicos populares.

Faço aqui um parêntese, destacando o trabalho de Green que aproxima a Educação Musical da Etnomusicologia, diálogo que, acredito, deveria ser mais constante entre as áreas. Ao investigar os processos de aprendizagem informal e transmissão oral[1], objetos de estudo presentes há mais tempo nos estudos etnomusicológicos que na Educação Musical – vide as pesquisas de John Blacking com as crianças Venda (1973) etc. – Green não só promove essa interdisciplinaridade benéfica para ambos, mas também propõe um novo conceito para se refletir sobre a experiência cultural dos participantes da performance de uma música qualquer.

[1] A pesquisa da educadora Lucy Green foi realizada com instrumentistas e cantores de Londres que tocavam música pop e também rock. Ela investigou as práticas informais de aprendizagem da música popular no intuito de explorar algumas possibilidades em contextos formais de ensino.

Prosseguindo com o texto, no trabalho de campo ouvi diferentes relatos a respeito da participação do pagode na vida dos jovens pesquisados, incluindo a propagação dessa música no seu meio social, quer seja por experiências coletivas, como tocar ou escutar as composições entre os amigos e/ou familiares; ou ainda, em apreciações individuais, como quando ouviam em casa, no computador ou no telefone celular, por exemplo, o último sucesso de Thiaguinho, ex-vocalista do Exaltasamba. Entre as várias conexões que eu poderia estabelecer entre pagode e enculturação musical, neste texto optei em trabalhar com dois aspectos, sendo o primeiro o da aprendizagem.

Apesar de alguns integrantes do Desejo de Amar – casos de Mãinha (pandeiro), Compadre (rebolo), Samba (cavaco e voz), Catito (surdo) e 2 Pac (repique) – serem considerados músicos iniciantes no mundo do pagode (admitindo-se um universo mais amplo, que engloba também os músicos que se apresentam profissionalmente em Londrina), eles já acumulavam algum conhecimento sobre a performance dessa música desde a infância, estimulados por parentes, amigos e vizinhos. Eram conteúdos que amadureceram ao longo do tempo e depois, como pude observar, transmitiam aos mais novos, tendo ou não a consciência do processo. Conforme argumenta John Blacking (1995, p. 32):

> ... todos os seres humanos normais (e isto inclui os gênios) nascem com capacidades emocionais e intelectuais similares. O desenvolvimento ou a inibição dessas capacidades são em grande parte, se não completamente, condicionadas pela experiência das pessoas nos relacionamentos humanos.

Pude verificar esse processo em alguns ensaios do Desejo de Amar realizados na casa dos jovens pagodeiros, um ambiente favorável à "suscetibilidade ou a sensibilidade a padrões ou a propostas rítmicas e tonais que são a substância do discurso musical" (Martins, 1985, p. 26). No caso, entre os sujeitos que frequentavam aquele espaço, havia um clima propício para a sensibilização ao discurso musical do pagode, da mesma forma que contextos diferentes podem favorecer outros tipos de música.

Em pesquisa que estudou as práticas de ensino-aprendizagem nas congadas e nos conservatórios de música em Uberlândia, cidade do interior de Minas Gerais, Arroyo destaca que no Congado "as crianças, imersas desde muito pequenas nesse contexto, apropriam-se desse saber musical pela observação, imitação, experimentação e escuta" – e completa: "a condição de estar naquele contexto implica em estar aprendendo..." (2000, p. 16).

Nesta perspectiva, um exemplo surgido na minha pesquisa é o de Sobrinho, nome fictício que inventei para um parente de cinco anos de idade dos irmãos Compadre e Mãinha. Nas férias escolares do meio de ano, realizamos alguns ensaios na casa desses músicos do Desejo de Amar, residência que na época abrigava temporariamente o menino, sua mãe e seus dois irmãos. Enquanto o grupo tocava, Sobrinho participava animadamente, cantando e dançando as composições de pagode que demonstrava conhecer previamente. Meses depois, em uma das apresentações do grupo na escola, ele foi chamado ao palco pelos tios nos momentos finais do *show*. Na plateia, outros familiares e vizinhos se juntavam ao coro dos espectadores, motivando as coreografias de Sobrinho que, como fui saber posteriormente, ensaiava informalmente em casa, com orientação e incentivo dos jovens e adultos.

Tanto Sobrinho quanto seu irmão mais novo, que chamarei de Pequeno, protagonizaram cenas semelhantes, que remetem novamente aos estudos de Blacking. Assim como os bebês Venda não eram tolhidos por adultos quando batiam com algum objeto em outro, produzindo algum tipo de som – ao contrário do que Green esperava que acontecesse em um típico lar inglês (Blacking, 1985, p. 46 apud Green, 2002, p. 22) – de maneira próxima, os meninos da zona leste tinham alguma liberdade, ou até eram estimulados a participar do fazer musical do grupo, momento em que eles podiam manipular os instrumentos musicais. O primeiro menino, em um pagode na casa dos tios, cantou algumas músicas e depois pegou um balde de plástico e batucou com o grupo; enquanto o segundo, que mal sabia andar, "invadiu" um ensaio batendo com uma colher em um pote de plástico e, não satisfeito, retirou a baqueta da mão de Catito, sem cerimônia, experimentando tocar no seu surdo. As crianças eram censuradas apenas quando atrapalhavam o ensaio. Mas nem sempre isso acontecia.

O caso de outro menino, Vizinho, que morava próximo da residência de Mãinha, também mostra situação semelhante. A pandeirista do grupo tinha a responsabilidade de buscá-lo em uma creche próxima de casa e, em várias ocasiões, o levava aos ensaios e apresentações do Desejo de Amar. Nessas situações, vez ou outra ela colocava o menino em seu colo e, segurando em sua mão, fazia o movimento da batida da baqueta no surdo, de acordo com o pulso da música que estava sendo tocada. A criança também teve liberdade para manipular um violão em outro encontro e, em uma das apresentações, se postou ao lado de Samba, ambos à frente no palco, imitando sua coreografia em uma das músicas executadas, sendo bastante aplaudido pelos espectadores e pelos próprios músicos.

Os exemplos mostrados anteriormente não só exemplificam o processo de imersão das crianças no ambiente do pagode, mas também a forma como aprendem a tocar essa música. Uma vivência que, na maioria das vezes, não passa pela supervisão de um professor diplomado, por métodos com níveis de dificuldade, por avaliações sistemáticas e outros recursos associados a um modelo tradicional, disseminado pelo Conservatório de Paris no século XIX e bastante presente no aprendizado da música na atualidade.

Por outro lado, o que acontece quando uma pessoa não passa por este processo de enculturação, mas tenta se engajar na realização de determinada música? Será que essa pessoa é acolhida pelos iniciados dessa prática? Isso não acontece necessariamente, como podemos verificar na trajetória de duas integrantes do Desejo de Amar.

Para ilustrar essa situação, posso apontar como um dos momentos marcantes da história do grupo a saída das cantoras Barbie e Bells. As jovens estiveram presentes desde o quinto encontro da pesquisa etnográfica e entraram no grupo após demonstrar interesse na proposta e afirmarem ser consumidoras de pagode. Ao lado da pandeirista Mãinha, as cantoras formavam a ala feminina do Desejo de Amar, no entanto, logo nos encontros iniciais ficou evidente o pouco conhecimento que as duas tinham sobre o repertório e fazer musical do pagode, um nível de experiência que parecia insuficiente para que pudessem dialogar com os "símbolos partilhados pelos membros dessa cultura" (Laraia, 2009, p. 63).

Em uma das reuniões, por exemplo, as cantoras reclamaram da força empregada por Mãinha ao tocar pandeiro: "Está com raiva?" – perguntaram com ironia. Na verdade, elas ignoravam que o tapa forte dado com a palma da mão nesse instrumento é algo bastante valori-

zado entre os músicos de pagode, sendo que os pandeiristas que tocam com "pressão" se destacam entre os melhores nesse meio, conforme eu observaria nesse contexto e também na minha atuação como *freelancer* em grupos conhecidos de Londrina.

Outros exemplos demonstram a situação de distanciamento entre as cantoras e o restante dos membros do Desejo de Amar: a falta de intimidade de Bells com os instrumentos de percussão, tocando forte no primeiro tempo de um compasso 2/4 ou segurando o pandeiro de forma incorreta, além de não conseguir reproduzir as palmas à maneira do partido-alto (usadas em composições dos grupos do "novo pagode", como o Revelação)**,** presentes, por exemplo, na introdução de "Jogo de sedução" e que foram incorporadas ao arranjo do E-xaltasamba; a apatia de Barbie quando os colegas puxavam uma canção do repertório do pagode que fosse diferente das que eles tinham combinado previamente para o ensaio.

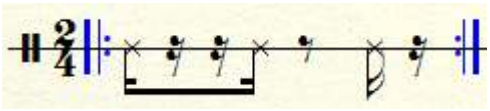


Figura 01: Transcrição das palmas usadas em "Jogo de Sedução"
Fonte: Transcrição do autor.

O fato de Mãinha e Samba, além dos outros percussionistas Compadre, Catito e 2Pac, não só conhecerem, mas também saberem cantar várias composições de cor; de tocarem com alguma habilidade os diferentes instrumentos de percussão comuns no pagode, dentro da linguagem dessa música etc. – eram características que acentuavam essa diferença progressivamente, que legitimavam seu posicionamento de "mais pagodeiros do que os demais", algo que os unia em torno da identificação com sua música preferida e os distanciava das cantoras do grupo, desconsideradas por eles enquanto pagodeiras.

Outro parêntese importante a ser aberto é que, em princípio, este atrito não tinha relação com uma possível disputa de gênero e/ou poder entre os músicos e as cantoras do Desejo de Amar, porém, tais aspectos não foram analisados nesta pesquisa. Esses temas são bastante relevantes neste contexto e, tenho certeza, seriam interessantes para estudos futuros.

Dando seguimento ao texto, observei que com o passar do tempo o desgaste se agravaria e a tensão entre as partes ficaria mais explícita, principalmente depois que Barbie e Bells pediram a ampliação do repertório do Desejo de Amar, sugerindo a inclusão de canções da Música Popular Brasileira (MPB) nos ensaios e apresentações (um tipo de interseção musical relativamente comum no meio profissional do pagode, como aconteceu nos últimos anos, entre outras, com as composições "Sina" e "Fato Consumado" (ambas de Djavan), interpretadas respectivamente por Revelação e Turma do Pagode). Para os outros colegas – que mais rejeitavam a pouca vivência das cantoras no mundo do pagode do que sua proposta de inovação no repertório – a permanência da dupla começava a ficar insustentável. Duas semanas depois, Barbie e Bells reiterariam sua vontade em acrescentar composições da MPB ao repertório do Desejo de Amar, momento em que já experimentavam resistências abertas por parte dos demais. A situação se agravaria e culminaria com a saída das jovens do grupo.

Em ambos os enfoques, no qual apresentei aspectos da enculturação musical no pagode via Desejo de Amar, falo tanto de uma dinâmica que pode unir as pessoas em torno de um tipo de música qualquer, como separá-las. Quer seja nos exemplos de processos de ensino-aprendizagem da realização musical do pagode, ou no conflito que culminou com a saída das cantoras do grupo, interessa observar o papel de mediação que a música exerce nos diferentes meios em que transita, refletindo aspectos da experiência humana da sua sociedade.

REFERÊNCIAS

ARROYO, Margarete. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. *Revista da ABEM*. Porto Alegre, n. 5, p. 13-20, 2000.

BLACKING, John. *How Musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1973. _____ . Music, culture, and experience. In: ____ . *Music, culture, and experience: Selected papers of John Blacking*. Chicago: Chicago University Press, 1995.

GALINSKY, Philip. Co-option, cultural resistance, and Afro-Brazilian identity: A history of pagode samba movement in Rio de Janeiro. *Latin American Music Review.* vol. 17, nº 2. p. 120-149, 1996.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn. A way ahead for music education*. London: Institute of Education, 2001.

LARAIA, Roque de B. *Cultura: Um conceito antropológico*. 24ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

LIMA, Luiz Fernando N. de. Live Samba: Analyses and interpretation of Brazilian pagode. *Acta Semiotica Fennica XI*. Helsinki: International Semiotic Society / Semiotic Society of Finland, 2001.

MARTINS, Raimundo. *Educação musical: Conceitos e preconceitos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música / Coordenadoria de Educação Musical, 1985.

TROTTA, Felipe. *O samba e suas fronteiras*: "Pagode romântico" e "samba de raiz" nos anos 1990. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

Sustentabilidade e "composição própria": narrativas de bandas de Florianópolis (SC) e Manaus (AM)

Kátia Maheirie
maheirie@gmail.com
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC),
Deise Lucy Oliveira Montardo
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

Resumo: Este trabalho é parte de uma pesquisa que considerou bandas de composição própria da Ilha de Santa Catarina e uma banda de composição própria de Manaus. Estas duas bandas foram escolhidas para traduzir e expressar a problemática central, se fazendo objeto-sujeito de uma análise mais aprofundada em torno das significações expressas nas letras de suas composições acerca da relação entre música e sustentabilidade. Para a análise do que estamos propondo, utilizamos informações que foram produzidas em Florianópolis (SC) e Manaus (AM), ambas no acompanhamento de shows e ensaios, entrevistas coletivas e letras expressas na discografia. Os resultados da pesquisa apontam para a música como construtora de experiências afetivas e reflexivas, capaz de produzir significados singulares e coletivos em torno do tema sustentabilidade. Neste sentido, ela se faz uma linguagem especialmente política, se constituindo em mediação na construção de um possível paradigma ético-estético, onde se alia trabalho e compromisso com divertimento e prazer. Por meio dela, diversas unificações coletivas podem vir a se fazer presentes, abrindo possibilidades também aos movimentos musicais como totalizações destotalizadas em torno de produções locais, que surgem como respostas aos processos de globalização a que estamos submetidos. Podemos dizer que a música, para as bandas aqui analisadas, se constitui nesta mediação. Sua práxis acústica alia trabalho e compromisso com divertimento e prazer, unificando a crítica, a afetividade, a dança e o desejo de construir um mundo melhor, sustentável, rascunhando uma proposta ético-estética de caráter comunitário.
Palavras-chave: Proteção ambiental; Estética; Produção local.

O objetivo deste trabalho é mostrar de que forma a música, compreendida como um trabalho acústico (Araújo, 1992) se faz uma linguagem de reflexão afetiva capaz de construir identidades coletivas e objetivar ideias. Nesta perspectiva, sua característica fundamental é ser mediadora na constituição, não só de sujeitos enquanto singularidades como também, das possíveis unificações articuladas em torno de projetos específicos, visões de mundo, concepções acerca da relação homem-natureza, podendo produzir assim identidades coletivas.

As canções tem como componente discursos verbais em torno de temas, os quais revelam frequentemente os anseios, as preocupações, os projetos e denúncias acerca de situações da população ou parte dela e do próprio planeta em que vivemos.

Este trabalho é parte de uma pesquisa que considerou sete bandas de composição própria da Ilha de Santa Catarina (Maheirie, 2001), e duas bandas de composição própria de Manaus cujas informações foram produzidas, em Florianópolis (SC), no acompanhamento de shows e ensaios e, também, por meio de entrevistadas abertas realizadas de forma coletiva.

Em Manaus as análises serão feitas sobre as letras das canções e entrevistas com os músicos.

Neste trabalho, duas bandas de Florianópolis e duas de Manaus foram escolhidas para traduzir e expressar a problemática central, se fazendo objeto-sujeito de uma análise mais aprofundada em torno das significações expressas nas letras de suas composições acerca da relação entre música e sustentabilidade.

Os resultados da pesquisa apontam para a música como construtora de experiências afetivas e reflexivas, capaz de produzir significados singulares e coletivos em torno do tema sustentabilidade. Neste sentido, ela se faz uma linguagem especialmente política, se constituindo em mediação na construção de um possível paradigma ético-estético, onde se alia trabalho e compromisso com divertimento e prazer. Por meio dela, diversas unificações coletivas podem vir a se fazer presentes, abrindo possibilidades também aos movimentos musicais como totalizações destotalizadas em torno de produções locais, que surgem como respostas aos processos de globalização a que estamos submetidos.

A música urbana, a partir da década de 90 no Brasil, tem se caracterizado por uma mistura de gêneros e estilos, marcando uma produção amparada na globalização e no multiculturalismo. O rock, por exemplo, desde a década de 80, tem se misturado a elementos da música erudita e da música folk, transfigurando-se num objeto transcultural podendo, assim, construir identidades "baseadas na nacionalidade, etnia, gênero, idade ou classe social" (Lucas, 1994-95, p. 17). Hoje, fica difícil falar de um gênero musical que não se insinue em outro, que não reaproveite elementos de outras culturas ou mesmo elementos passados da sua própria cultura, na constituição do produto novo.

Isto explica porque é tão difícil para as bandas analisadas definirem os gêneros ou estilos musicais que desenvolvem, numa única palavra. Ao falar do "mané-beat" , alguns músicos de Florianópolis definem este termo como sendo "a batida do mané", ou seja, a batida do personagem típico da Ilha de Santa Catarina, misturando o berimbau, o diggeridoo (instrumento australiano), a música folclórica açoriana, a guitarra do rock and roll, o teclado do reggae, o violino do erudito, a batida do funk, a batida do samba, a gaita do blues, etc.

Se por um lado o hibridismo nos livra das amarras de uma concepção classificatória, por outro estamos presenciando, hoje, no início do séc. XXI, a complexidade de um mundo que, apesar de trazer avanços tecnológicos, traz também alguns antagonismos consequentes. Vivemos o rompimento das barreiras que isolam os sujeitos, mas também vivemos, simultaneamente, a produção de um sujeito que cultua a si mesmo, de uma subjetividade isolada, fechada sobre si, num processo que revela um individualismo cada vez mais exacerbado. Presenciamos um culto ao subjetivismo e, concomitantemente, um disciplinamento da afetividade, da sensibilidade, no qual o sujeito se perde, aprendendo a cultivar uma afetividade voltada sobre si mesmo e não sobre o outro, tendo como conseqüência "a exclusão da alteridade e a instituição do *homo clausurus*" (Sawaia, 1997, p. 5).

Diante das mais variadas formas de opressão que estamos vivenciando neste início de século, dentre elas, o isolamento dos sujeitos, a música pode ser uma nova forma de resistência, pois se revela como uma maneira de conceber o "pertencimento", criticando metanarrativas e mudando a estrutura do sentimento (Amorim, 1997). A partir da música se pode

criar novas significações, vivências, reflexões sobre a realidade social, sobre a natureza e sobre o cotidiano. Baseada na peridiocidade e na recorrência, ela se liga ao fenômeno da memória, unificando homem e tempo, sem deixar de ser a expressão mais viva do presente.

Assim, pode-se dizer que a música é uma forma importante e expressiva de resistência e superação daquilo que já está instituído e estabelecido. Ela e a política realizam um vínculo que, mesmo não perceptível, é operante, pois unifica questionando os valores sociais e as significações dos sujeitos. Por isso, ela pode unir ou separar, ser local e ser global ao mesmo tempo, falar do belo, da vida e da felicidade, mas também falar da dor, do sofrimento e da miséria. Portanto, a música é uma questão social. Ela é particular e universal, concomitantemente, já que serve aos sujeitos singulares e coletivos, ao espaço local e ao espaço global. Ela é racionalidade e emoção, expressão de toda uma época e de suas determinações e possibilidades.

Podemos dizer que a música, para as bandas aqui analisadas, se constitui nesta mediação. Estas bandas se revelam, objetivando-se numa crítica social a desigualdade econômica e a degradação ambiental com a alegria e a festa, típicas da transformação que a esfera do político vivencia nos dias de hoje. Sua práxis acústica alia trabalho e compromisso com divertimento e prazer, unificando a crítica, a afetividade, a dança e o desejo de construir um mundo melhor, sustentável, rascunhando uma proposta ético-estética de caráter comunitário. Nos espetáculos que estas bandas proporcionam, é possível vivenciar uma "ética através de bons encontros", pois "a fusão entre o eu e o diverso não é apenas racional. Ela é emocional e é vivida pela experiência" (Sawaia, 1999, p. 24). Sua perspectiva política aponta "um mundo que não merece ser vivido" (Ciampa, 1987, p. 234), mas, sim, transformado, "sem certeza totalitária" (p. 235).

Apesar da possibilidade de encontrar diversas contradições no dia a dia destas bandas, podemos afirmar, sem dúvida, que o bem estar particular e coletivo se unificam, assim como a esfera do pessoal e do político. Ao viver a vida e construir a história de sua banda, o músico, quando cria seu trabalho, põe nesta obra o movimento que vivencia no cotidiano. Por isso, a obra é a objetivação de uma história, com o que já passou, o que acontece hoje e o que se projeta no amanhã. Se a vida se traduz neste movimento, a música também é realizada por ele, contendo a época correspondente na interioridade do produto acústico, com seu respectivo sentido, e os possíveis significados que venham a surgir daí.

Como dizia Vigotski (1998, p. 315), "a arte é o social em nós". O social, este contexto no qual nos criamos, nos definimos, nos movimentamos e nos modificamos, é o mesmo que possibilita a criação artística e coletiviza a sua autoria. Portanto, mesmo que a inquietação que provoca a criação seja vivida por um sujeito singular, principalmente, no que se refere às bandas, o produto do trabalho acústico e seu impacto no contexto, é sempre coletivo. Tal produto, como uma objetivação que se inscreve no mundo, tende a durar e transcender a sua época, revelando aos sujeitos do futuro uma parcela do passado de sua sociedade, como uma memória social. Assim, o trabalho acústico, mesmo que tomado singularmente, é sempre um fenômeno universal.

REFERÊNCIAS

AMORIM, L. de S. *Cenas de uma revolta urbana: movimento hip hop na periferia de Brasília*. Brasília, 1997, *mimeo*.

ARAÚJO, S. *Acostic Labor in the Timing of Everyday Life: A Critical Contribution to the History of Samba in Rio de Janeiro.* Ph. D. dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1992.

_____. "Descolonização e discurso: notas cerca do poder, do tempo e da noção de música". *Revista Brasileira de Música*, v. 20, Rio de Janeiro, 1992-93, 25-31.

CIAMPA, A. da C. *A estória do Severino e a história da Severina*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LUCAS, M. E. "Etnomusicologia e globalização da cultura: notas para uma epistemologia da música no plural". *Em Pauta*. Revista do Curso de Pós-Graduação em Música da UFRGS. Ano VI / VII, n. 9/10, dez 94 - abr 95.

MAHEIRIE, Kátia. "Sete mares numa Ilha": a mediação do trabalho acústico na construção da identidade coletiva. Tese de doutorado em Psicologia Social. São Paulo: PUC. 2001.

SAWAIA, B. B. "Afetividad y temporalidad en el cuerpo teórico-metodológico de la psicologia social". Trabalho apresentado no *VII Encontro da AVEPSO*. Venezuela – Coro, 1997.

_____. "Comunidade como ética e estética da existência: uma reflexão mediada pelo conceito de identidade". *Psykhe*. Vol. 8, n. 1, p. 19-25, 1999.

Música e migração: A canção "*Lecha Dodi*" e sua representatividade no *Shabat* Judaico

Keila Souza Fernandes da Cunha
keilapitica@yahoo.com.br
Centro de Educação Musical de Olinda

Resumo: Esta comunicação, fruto da pesquisa de campo[1] realizada entre 2010 e 2011, pretende destacar o papel de umas das canções realizadas no *Shabat* em Recife/PE, e sua representatividade nesta referida comunidade. A canção que dá título a esta comunicação, Lecha Dodi, faz parte do repertório musical do *Cabalat Shabat* transterritorializado para Recife. Trata-se de um dos três rituais celebrados pelos judeus nos dias reservados para o descanso e rezas, onde as canções/orações ainda podem ser ouvidas nas sinagogas locais. A pesquisa de campo recolheu dados na Sinagoga *Isaac Shachnick*, do Centro Israelita de Pernambuco (CIP), e no Museu Sinagoga *Kahal Zur Israel*, a primeira sinagoga do Brasil, onde hoje sedia o Arquivo Histórico Judaico de Pernambuco, mas que também são preservadas, esporadicamente, as cerimônias do *Shabat*. Levando em conta a perspectiva etnomusicológica, o trabalho pretende compreender a música enquanto comportamento cultural e verificar, especificamente, o papel dessa canção para os seus adeptos, sua significação e presença constante nas celebrações do *Cabalat Shabat*, independentemente das diferentes correntes do Judaísmo presentes na cidade do Recife, bem como considerar a questão da sustentabilidade indireta que é proporcionada através da preservação dos livros de cânticos nas diferentes sinagogas recifenses. Confirmada a relação intrínseca entre a música shabática, especialmente a canção *Lecha Dodi,* e a identidade judaica, que ajudam a garantir a estabilidade ética e coesão social do grupo étnico, o estudo pretende contribuir, também, para as discussões sobre etnicidade e comportamento cultural dos imigrantes, atingindo um espectro mais amplo, como o das Ciências Sociais.

Palavras-chave: comunidade judaica, *Lecha Dodi*, imigrantes.

Abstract: This presentation, the result of field research conducted between 2010 and 2011, aims to highlight the role of one of the songs performed during *Shabbat* in Recife/PE, as well as the song's representativeness in this community. The song referenced in the title of this presentation, *Lecha Dodi*, is part of the *Kabbalat Shabbat's* musical repertoire that has been transterritorialized to Recife. This is one of the three rituals celebrated by the Jews on the days reserved for rest and prayer, where the songs/prayers can still be heard in the local synagogues. The data was collected through fieldwork at *Shachnick Isaac* Synagogue, the Jewish Center of Pernambuco (CIP), and in the *Kahal Zur Israel* Synagogue Museum, the first synagogue in Brazil, which today houses the Jewish Historical Archive of Pernambuco, but where the ceremonies of the *Shabbat* are also sporadically preserved. By way of an ethnomusicological perspective, this work aims to understand music as a cultural behavior and to address specifically the role of this song for adepts, its significance and constant presence in the *Kabbalat Shabbat* celebrations regardless of the different streams of Judaism in the city of Recife. The study also considers the issue of indirect sustainability which results from the preservation of the song books in different synagogues in Recife.

[1] Estudo realizado durante o curso de mestrado no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Paraíba, sob orientação de Alice Lumi Satomi (UFPB) e Tânia Neumann Kaufman (UFPE).

Confirming the intrinsic relationship between shabatic music, especially the song *Lecha Dodi* and Jewish identity, which help to ensure the stability of ethics and social cohesion of the ethnic group, the study intends also to contribute to the discussion of ethnicity and the cultural behavior of immigrants, reaching a broader spectrum, such as that of the Social Sciences.

Keywords: Jewish community, *Lecha Dodi*, immigrants

Atualmente, as diversas correntes do judaísmo no Brasil e, especificamente no Recife, mesmo que possam divergir em alguns detalhes quanto à prática religiosa e outras condutas culturais, frente aos segmentos ortodoxos, conservadores, progressistas ou liberais, o denominador comum na prática do *Shabat* se resume em cantar.

O canto, seja ele feito em casa ou na sinagoga, está presente de uma maneira muito especial em cada *Shabat* realizado, pois traduz aos judeus sentimentos de alegria, de louvor ao *D'us* de Israel e, principalmente, assume em si o sentido das orações shabáticas. É tanto que para alguns, os cantos também são chamados de "rezas", porque, o que se canta, é uma oração direcionada a *D'us*. A citação abaixo elucida bem esta concepção:

> Para os chassidim, sectários e adeptos do Rabi Israel Baal Shem, o grande místico do século XVIII inspirado em motivações sociais, a canção era equivalente à oração, e sendo despojada de veleidades retóricas ou quaisquer outras pretensões, até se sobrepunha à oração em autenticidade e força espiritual. Era considerada, geralmente, como "a escada para o Trono de Deus". (Roth, 1967, p. 531)

Os textos destas "canções", além de exporem o sentido da religiosidade judaica, também fazem alusões ao dia do *Shabat* como algo especial, separado, aguardado. Na maioria das vezes os conteúdos destes textos são religiosos, podendo ser feitos por salmos, palavras de adoração e louvor a *D'us*, bênçãos e orações a favor de Israel. Irene Heskes destaca a presença e a importância que a música assume na prática do *Shabat*:

> O sábado oferece uma combinação dinâmica da liturgia da sinagoga e do ritual doméstico. Ao longo dos séculos de história judaica, um conjunto de literatura significativa, folclore e música, foi criado em dedicação a esse dia de descanso semanal. De particular interesse são as músicas especiais de mesa, canções, para as refeições do sábado, que proporcionam uma atmosfera tanto de santidade como de cultura. A poesia religiosa dessas canções datam do começo dos tempos medievais, e suas configurações musicais consistem de antigas melodias, bem como de canções mais recentes. Junto com essa gama de músicas nacionais especiais, várias orações litúrgicas para a noite, manhã, tarde e cultos finais são cantados com motivos melódicos particulares. A música é parte integrante de todas as observâncias do sábado (Heskes, 1994, p. 79-80).[2]

[2] The Sabbath affords a dynamic combination of synagogue liturgy and home ritual. Over centuries of Jewish history, a body of significant literature, folklore, and music has been created in dedication to that weekly day of rest. Of particular interest are special table songs, carols, for the Sabbath meals that provide an atmosphere of both sanctity and culture. The religious poetry of those songs dates from early medieval times, and their musical settings consist of age-old melodies as well as more recent tunes. Along with that range of special domestic music, various liturgical prayers for evening, morning, afternoon, and concluding services are chanted with particular melodic motifs. Music is integral to the entire Sabbath observances.

O que se percebe é que, ao longo do tempo essas melodias que pertencem ao sétimo dia da semana judaica e que são cantadas tanto na sinagoga quanto em casa durante as refeições, vieram sendo traduzidas, readaptadas e rearranjadas, mas todas elas transmitindo o mesmo sentimento de devoção e que faz do *Shabat* o dia mais sagrado do calendário judaico. As melodias vão sendo modificadas enquanto que a letra permanece a mesma ou mais próxima da versão original, pois são as letras que exprimem o significado deste dia bem como demonstram a devoção e amor dos judeus para com este dia santificado. Essas variações musicais normalmente acompanham a linha de origem de uma determinada comunidade judaica, interferindo diretamente na forma como se canta ou como se recita[3]. Pode ter "versões" de matriz *ashkenazim* ou *sefaradim*, e, às vezes, pode ocorrer uma mistura entre essas matrizes ou ainda "versões" que vão se incorporando às antigas melodias a partir das linhas de Judaísmo. Como foi exposto anteriormente, nos meios ortodoxos existe uma maior dificuldade de se incorporar elementos musicais provenientes de outras linhas religiosas judaicas e de fora do judaísmo também, mas entre os conservadores, os progressistas e em maior grau, entre os liberais, a "troca" ou "abertura" aos elementos musicais diversos do entorno, como o emprego de ritmos regionais, a utilização de acompanhamento harmônico para as canções ou andamentos mais animados, já são bem mais aceitáveis.

É notório de modo fixo nestas tradições de se "cantar", a manutenção da leitura dos textos em hebraico, seja com que melodia for. Heskes chama a atenção para este fato: "Em tempos mais recentes, muitas canções novas também são cantadas com melodias judaicas atualmente populares, mas seus textos continuam adequados para a celebração do dia de sábado (Heskes, 1994, p.80) [4]. Ao *chazan* está reservado a responsabilidade de levar todos os presentes no *Shabat* a cantarem as canções ou "orações cantadas" prescritos no *Sidur*. A autora anteriormente citada afirma que o *chazan* inicialmente era como um "zelador" dos serviços religiosos, mas com o passar do tempo assume a responsabilidade de conduzir a liturgia shabática incluindo a ter que exercer a função de líder da execução musical. Além de ser um "cantor" de liturgias religiosas, o *chazan* pode contribuir para a manutenção ou mudança de hábitos musicais numa determinada comunidade, pois a missão crucial de repassar as músicas também reforça a continuidade da prática numa determinada comunidade.

Sidur: O livro das "Orações Cantadas" e seu uso semanal

Provavelmente a constante mudança ou alteração na maneira de se cantar no *Shabat,* seja pelo fato da grande importância que se dá ao texto literário das mesmas. É tanto que houve a preocupação, por parte de judeus de diversas épocas da história, de se registrar somente as letras, mesmo no *Sidur Completo*, que hoje podemos vê-lo na edição do Jairo Fridlin (1997).

Sobre o uso do *Sidur*, é válido destacar o modo consciente e sustentavelmente adequado pelas comunidades judaicas recifenses. A comunidade que frequenta o "shabat comunitário" não necessita levá-lo, pois os espaços comunitários já possuem diversos exemplares que serão distribuídos ao início e recolhidos ao término de cada encontro semanal, o que evita cópias, perdas e trocas. Até para quem vai como visitante, como foi o meu caso, é

[3] Aqui utilizei o termo "recita" porque, de fato, há partes durante o ato litúrgico do Shabat em que os textos religiosos são recitados e não cantados, mas para esta pesquisa, detive-me apenas nas melodias da liturgia.
[4] In more recent times, many newer carols are also sung to currently popular Jewish tunes, but their texts remain suitable to celebration of the Sabbath day.

possível ter em mãos um exemplar original do referido livro. Observa-se com isto, um pouco do que nos traz o tema desta seção, ou seja, uma "ecologia" que é realizada na simples atitude de ceder um livro com as letras das músicas que serão cantadas por todos os presentes. Obviamente, não há como estabelecer a partir de quando este tipo de atitude foi estabelecida, visto que a pesquisa foi feita dentro de um recorte temporal.

O fato de, no *Sidur,* constar apenas o texto literário das melodias, tanto no hebraico como em sua transliteração e tradução para o português, dá uma enorme abertura para que as interpretações musicais sejam variadas e este fato, a inexistência do registro escrito para as melodias do *Shabat*, está exposto na citação abaixo:

> As canções, tanto na música quanto nas letras, abrangem um largo escopo, no tempo, na difusão geográfica e no emprego de diferentes idiomas étnicos (...). Essas melodias têm sido autênticos mensageiros fraternais de consolo e de boas notícias dos judeus de um país aos judeus de outro. Muitas vezes – e isso é particularmente certo no concernente aos cânticos de sinagoga – elas chegavam a percorrer o mundo, dado que os judeus são um povo disperso ao longo dos tempos, desde a época de suas várias dispersões no mundo da Antiguidade. (Roth, 1967, p. 528)

Nota-se, indiretamente, a possível interferência que melodias não judaicas podem ter tido sobre as canções judaicas de uma maneira geral e, mais especificamente, a "dispersão" destes "cânticos de sinagoga" por diversos lugares. Certamente o texto se refere a qualquer lugar que os judeus puderam se fixar, criando vilas, aldeias ou mesmo grandes comunidades, sem que se saiba, ao menos, de quem seja a autoria destas canções ou de onde elas possam ter vindo. Independentemente da veracidade de uma determinada melodia com relação ao seu local de origem ou ao seu duplo caráter (religioso/popular). O que deve ser considerado é o fato de que estas músicas trazem consigo uma história cultural que ultrapassa as fronteiras do tempo e do espaço e perpetuam-se através da mobilidade dinâmica de suas inúmeras migrações. Por ser assim uma prática tão diversificada, Heskes cita o fato de que pesquisadores buscam descobrir uma possível autenticidade para estas muitas formas musicais, tendo em vista que existe a consciência de que o repertório da música judaica "conta" a história de suas vidas e trajetórias através das notas:

> A abundante variedade de diferentes sistemas melódicos em prática ativa entre as muitas tradições judaicas representa um enorme reservatório de criatividade musical, que abrange séculos da vida da diáspora em muitas áreas do mundo. Por esta razão, a coleção e o estudo dos diversos elementos das *cantilações* judaicas têm atraído o interesse de muitos musicólogos e historiadores, tanto cristãos como judeus. (Heskes, 1994, p. 38) [5]

Lecha Dodi: A "noiva" anunciada e representada em sons

De todas as melodias registradas, *Lecha Dodi* é, sem dúvida, a mais "tradicional" do *Cabalat Shabat*. Como o *Shabat* é considerado uma "noiva" e "rainha", o texto literário da canção presta uma homenagem à esta "noiva" e assim dá continuidade deste simbolismo através desta canção. As citações abaixo concordam com o uso da canção *Lecha Dodi* como numa forma de "saudar" esta chegada tão importante e também elucidam o uso do termo "hino" para a mes-

[5] The abundant variety of different melodic systems in active practice among the many jewish traditions represents an enormous reservoir of musical creativity, encompassing centuries of Diaspora life in many areas of the world. For this reason, collection and study of the diverse elements of the Jewish cantillations has attracted the interest of many musicologists and historians, Christian as well as Jewish.

ma:

> Este hino, composto por Salomão Alcabets, um místico cabalista do século XVI, que vivia em Safed, foi popularizado pelos místicos de Safed, que saíam até os campos, numa cerimônia simbólica, para saudar a chegada do Shabat - a noiva Shabat. (Kolatch, 1981, p. 184) [Grifo meu]

> A idéia do Shabat como uma noiva foi mantido em Israel; é o tema do hino Lekhá Dodi cantado na sinagoga. (Heschel, 2009, p. 90) [Grifo meu]

Opostamente a permanência do texto literário que assume então a postura simbólica desta canção, a melodia varia da mesma maneira que segue as correntes migratórias pelo mundo afora. A citação abaixo confirma essa concepção sobre o *Lecha Dodi* e ainda acrescenta a questão de ser um "hino" e da sua mutabilidade melódica por todas as partes em que é feito:

> Nesse espírito está vazado o refrão do célebre hino da sexta-feira a noite, "Lechah Dodi", que foi composto pelo cabalista de Safed, Rabi Salomão Halevi Alkabetz, no ano de 1540, e é cantado – segundo afirmam os musicólogos maravilhados – com duas mil diferentes melodias nas sinagogas e nos lares judeus do mundo todo. (Roth, 1967, p. 663)

Num determinado momento de sua execução, todas as pessoas presentes no *Cabalat Shabat* se levantam e posicionam-se em direção ao oriente, onde está o Estado de Israel, como numa atitude de reverência ao lugar e também demonstrando que estão de fato "recebendo" a "noiva" que é o *Shabat*. Esta é a canção mais cantada em quase todos *Cabalat Shabat* que acontecem no Brasil e fora do Brasil atualmente. Em todas as quatro gravações que fiz em campo durante o mestrado, *Lecha Dodi* foi peça marcante e obteve a maior marca de versões (quatro) se comparada às outras músicas do *Shabat*. Destaca-se também a poética do *Lecha Dodi* como a mais extensa de todas as outras canções que são feitas no *Cabalat Shabat,* mas nem sempre todas as estrofes são cantadas, visto que são ao todo nove estrofes e um refrão que se repete a cada estrofe cantada. A letra desta música foi escrita pelo rabino Salomon Alkabet (1505-1584). O nome do autor é encontrado no acróstico formado pela primeira letra no início de cada verso.

Sobre os estudos relacionados à Etnomusicologia segundo Alan Merriam (1964), existem funções que podem explicar o fazer musical, ou seja, sua execução num determinado meio e/ou contexto cultural e social, estando a música que os judeus realizam durante o *Shaba*t, associada a algumas destas funções, das quais destaca-se a 'Função de representação simbólica', por representar simbolicamente uma noiva que chega para todos os judeus quando aparece a primeira estrela vespertina da sexta-feira trazendo alegria para todos aqueles que a recebem com cânticos, orações e devoções, segundo o dicionário de Judaísmo: "Os místicos rabínicos referiam-se ao dia santificado, poeticamente, como a 'Rainha Shabat' (em hebraico: Shabat Há-Malkah) e a 'Noiva Shabat', saudavam-no com mostras de veneração e de terna alegria – sentimentos apropriados para acolhimento de uma noiva real" (Mucznik et al, 2009, p. 663).

Hoje é praticamente impossível afirmar quantas versões melódicas existem, e só no Recife pude escutar quatro versões: a primeira no Museu Sinagoga Kahal Zur Israel, a segunda, a terceira e a quarta, no Centro Israelita de Pernambuco em ocasiões distintas de *Cabalat Shabat*. Em todos os *Cabalat Shabat* em que participei pude observar que o *Lecha Do*di é a melodia mais cantada por todos os presentes, seja em que versão for.

A primeira versão desta canção que ouvi sendo cantada no Recife foi executada por um *chazan* argentino, e, pela observação direta, provavelmente esta versão não era tão conhecida por todos os presentes daquele *Cabalat Shabat*, mas após as habituais repetições por conta do número das estrofes, a maioria das pessoas já cantava sem maiores dificuldades. A melodia está transcrita na figura abaixo: (Fig. 1)



Figura 1. Lecha Dodi - versão do dia 20/10/2010

Pelos depoimentos e pelas fontes bibliográficas apresentadas, sem dúvida, a presença do *Lecha Dodi* no *Shabat* em Recife/PE é essencial e unânime. Por isso esta canção, independentemente de qual seja a corrente religiosa judaica, é considerada como uma das canções mais representativas do *Shabat,* e que, mesmo quando são constantemente modificadas e readaptadas melodicamente, a continuidade é mantida através do ato de cantá-la e também da letra, o que assegura a importância da sua presença no recebimento *Shabat*, a cada sétimo dia da semana na vida dos judeus recifenses que o comemoram.

Em suma, percebe-se que há muito o que desbravar quanto à música do *Shabat* e o que ela representa para quem a faz. No entanto, fica a consideração sobre a importância que ela possui dentro do contexto cultural da comunidade judaica recifense, pois o "ato" de cantar as orações shabáticas torna-se o ponto em comum entre as duas principais linhas de judaísmo, ortodoxos e liberais, que formam a referida comunidade. A observância deste dia pode não ser uma constante semanal para muitos, mas o conhecimento e a aceitação do "pacto perpétuo" existe, e cada vez que as orações do *Shabat* são cantadas, direta e indiretamente a história é reconstruída através da manutenção cultural, que resulta em processos de criação e recriação de uma prática musical que é, ao mesmo tempo, antiga e nova, mas possuindo apenas um ideal que se resume em: louvar a D'us e pedir paz para todos.

Lecha Dodi
(Música do Cabalat Shabat feito no Centro Israelita de Pernambuco no dia 18/03/2011)

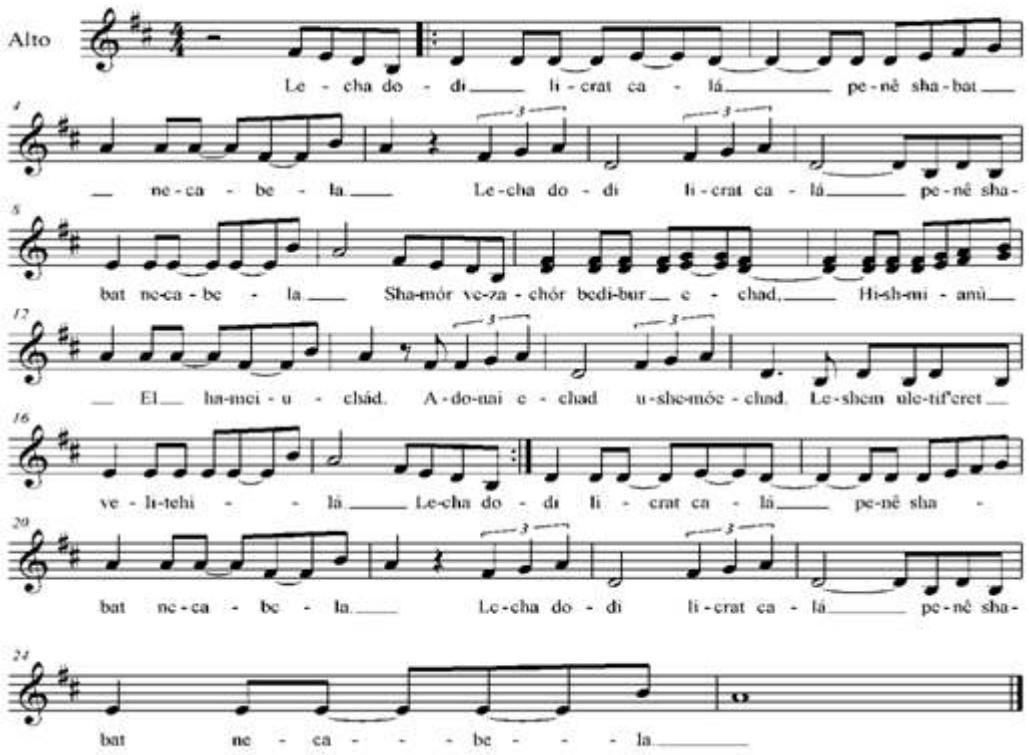


Figura 2. Lecha Dodi versão do dia 18/03/2011 feita no CIP

REFERÊNCIAS

FRIDLIN, Jairo. *Sidur completo: com tradução e transliteração*. São Paulo: Sêfer, 1997.

HESCHEL, Abraham J. *O Shabat: seu significado para o homem moderno.* São Paulo: Perspectiva, 2009.

HESKES, Irene. *Passaport to Jewish music: its history, traditions and culture.* Westpost: Tara publications, 1994.

KOLATCH, Alfred J. *Livro judaico dos porquês*. São Paulo, Sêfer, 1981.

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

MUCZNIK, Esther. MUCZNIK, Lúcia. TAVIM, José Alberto da Silva. *Dicionário de judaísmo português*. São Paulo, Presença, 2009.

ROTH, Cecil. *Biblioteca Cultural Judaica. Enciclopédia Judaica*. (Vol. E-L / Vol. M-Z) Rio de Janeiro: Tradição, 1967.

A inclusão da cultura e música indígenas no contexto escolar: diálogos entre a etnomusicologia e a educação musical

Laila Rosa[1]
lailarosamusica@gmail.com
Ariádila Queiroz[2]
Universidade Federal da Bahia

Resumo: O presente artigo discute a importância da articulação entre a etnomusicologia e a educação musical, a partir da experiência de um projeto de estágio docente de música em escola da rede municipal de Salvador, Bahia. O mesmo foi realizado em 2012 por estudante indígena Pataxó e orientado por etnomusicóloga feminista, tendo como objetivo trabalhar com repertórios musicais indígenas e a contextualização histórica e social da cultura indígena nas aulas de música para uma turma de crianças do ensino básico da rede pública soteropolitana. Como fundamentação teórica e política, o projeto contou com os estudos feministas e a abordagem do conceito de gênero e sexualidade (estudos Queer), bem como, estudos sobre questões étnico-raciais e branquitude na produção de conhecimento e das desigualdades sociais e suas relações com o musical. Este inclui ainda a crítica à perspectiva presente em alguns métodos eurocentrados que ainda são utilizados no campo da educação musical brasileira. Se estes, de um lado podem ser interessantes, de outro, desconsideram realidades culturais outras, como a indígena brasileira, na construção de saberes e na concepção de transmissão de saberes, na própria musicalização infantil até o ensino de música nas escolas de música das universidades brasileiras.

Palavras-chave: Epistemologias feministas; ecologia de saberes e epistemologias do sul; etnomusicologia; educação musical; música indígena Pataxó.

Abstract: This paper focuses on the relevant articulation between Ethnomusicology and Music Education, regarding a project of teaching music for children in a public school in Salvador, Bahia. This project was realized in 2012 by a Pataxó Indigenous student of Music Education and music teacher, and advised by a feminist ethnomusicologist. It had as main subject the teaching of musical indigenous repertoires, regarding the historical and social contextualization of indigenous culture in music classes for children from basic level from Public School in Salvador. As theoretical approaches, the project worked under a Feminist perspective, regarding Gender and Queer Studies, as well as, ethnic-racial issues discussing how whiteness is present in production of knowledge and social inequalities, as well as, its relationships with the musical. This also includes a critical towards the theoretical perspective of Eurocentric methods of Music Education still present in the field of Brazilian Music Education. In one hand, those methods can be interesting for those who are studying to be musical teachers in the future. On the other hand, they do not take into account other cultural realities, such as the Brazilian indigenous ones, as well as, the indigenous ways of producing knowledge, teaching and learning music. Plus, those methods

[1] Musicista e compositora, militante feminista anti-racista, Profa Dra da Escola de Música e credenciada ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA. Pesquisadora do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Mulher (NEIM/UFBA) e coordenadora do *Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros* grupo que integra a linha de pesquisa sobre Gênero, cultura e artes do NEIM/UFBA.

[2] Militante indígena, pianista e formanda em licenciatura em Música da UFBA. Participante do *Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros*.

do not consider how indigenous ways of teaching and learning music can be helpful to music education since from basic school until the teaching at Music Schools in the Brazilian universities.

Keywords: Feminist epistemologies; ecology of knowledge and the epistemologies from the south; ethnomusicology; music education; Pataxó indigenous music.

As leis

A lei 10.639 de 2003 tornou obrigatório em todas as instituições de ensino básico, o estudo da história e cultura da África e dos negros no Brasil. Posteriormente foi modificada pela lei 11.645 de 2008 acrescentou a história e cultura indígena no Brasil. Este é um momento histórico importante para o país onde através da reorientação dos currículos escolares pode-se iniciar um processo de reparação de erros que perduram desde o princípio da formação da nação brasileira. No mesmo ano de 2008 a lei 11.769 instituiu a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas brasileiras. Tais iniciativas constituem em marcos históricos importantes que levantam novas questões e estratégias de enfrentamentos. Com a volta da música às escolas brasileiras, se faz necessário rever alguns conceitos e práticas da educação musical institucionalizada, para que seja possível dar conta desse novo contexto, procurando descobrir novas formas para tornar a aprendizagem realmente significativa para as/os educandas/os.

Por serem eurocentradas, na maioria das vezes, as formas e métodos tradicionais de ensino de música ainda utilizados no currículo básico para a formação de docentes no campo da educação musical, não dão conta dos variados contextos e da própria pluralidade da cultura brasileira, bem como, das escolas brasileiras da rede pública de ensino. Os mesmos consideram menos ainda temas que precisam ser aprofundados no campo escolar, como as desigualdades sócio-raciais e de gênero, as relações étnico-raciais e do racismo, a inclusão da história e cultura dos negros e das populações indígenas no Brasil.

Percebemos a extrema relevância política de se firmar a articulação entre um olhar de cunho mais etnomusicológico para o campo da educação musical[3]. Certamente que a Educação Musical consiste num rico campo que vem discutindo amplamente a realidade de ensino e o diálogo que deve existir entre a experiência e o conhecimento das/os educandas/os e a elaboração dos programas a serem trabalhados. Contudo, a partir da nossa experiência na formação da educação musical, gostaríamos de enfatizar que algumas questões precisam ser pontuadas. Como, por exemplo, a questão étnico-racial que foi durante muito tempo esquecida por um ensino guiado por padrões eurocentrados instituídos pela branquitude dentro e fora da academia (Sovik, 2009; Bento 2002; Ware, 2004). Esta é de extrema importância para o combate ao preconceito e ao racismo enfrentado pela população negra e indígena do Brasil desde os tempos do Brasil Colônia e da diáspora africana até os dias de hoje, de forma atualizada, mas igualmente perversa e violenta que exclui, mata, desabriga, desqualifica. A partir deste mote, iniciamos com as seguintes perguntas: como incluir a cultura indígena dentro das aulas de música? Quais as contribuições que a etnomusicologia

[3] O primeiro historicamente instituído como um campo de pesquisa e articulações políticas que busca considerar sujeitos, músicas e contextos diversos de forma mais engajada e não hierarquizada entre os diversos saberes. O segundo, por outro lado, um campo fundamental por lidar com educação, que procura estabelecer caminhos metodológicos definidos para o ensino da música na escola e na formação de quem pretende atuar como docente de música.

pode trazer para a implementação da lei 11.645 de 2008 e sua articulação direta com a lei 11.769, bem como, na reformulação do próprio currículo da educação musical no ensino superior?

Para ampliar esta discussão, traremos um pouco do trabalho desenvolvido no estágio supervisionado de Prática de Ensino, requisito para a conclusão do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal da Bahia, a partir de relato de experiência sobre este projeto que rendeu interessantes frutos e ainda mais indagações teóricas e políticas.

Situando nossas falas

Escrito em co-autoria por estudante indígena Pataxó e etnomusicóloga feminista e professora orientadora do estágio supervisionado de prática de ensino da primeira, este texto se baseia na perspectiva do conhecimento situado[4]. Logo, achamos importante situar nossas falas em relação à produção desta reflexão que nasce de várias inquietações e também de nossas distintas e consonantes militâncias políticas. Como membro da comunidade indígena Pataxó e educadora em formação, a primeira compreende a importância de debater esse tema e contribuir para a implementação dessas duas leis nas escolas brasileiras, de modo a contemplar a história de sua própria ancestralidade indígena Pataxó, historicamente negada, desqualificada e invisibilizada. Como feminista anti-racista, filha de união inter-racial, neta de imigrantes de baixa renda que vieram do interior para a capital pernambucana, a hoje professora, cuja formação foi majoritariamente da escola pública, acredita que a ecologia de saberes musicais pode ser possível, sim, a partir da política das representações da pluralidade cultural e desigual que existe no país, considerando também, os processos diferentes e muitas vezes desiguais de aprendizagem[5].

Pensando nestas articulações teóricas, políticas e metodológicas que foram levantadas até aqui, fundamentamos este trabalho a partir das contribuições dos estudos feministas de Louro (1997) para pensar e repensar o espaço escolar como formador e mantenedor das estruturas sociais, reforçando e mudando conceitos e preconceitos em relação à construção de gênero e sexualidade**.** Consideramos ainda a perspectiva diaspórica não branca e não heteronormativa de Anzaldúa (2005) e Curiel (2007) ao defenderem suas críticas feministas lésbicas e pós-coloniais; de Claudia Pons Cardoso (2012) ao trazer as "outras falas" das pensadoras negras brasileiras; de Tassinari, Grossi e García, quando contribuem para reflexões sobre gênero, classe e etnia a partir das experiências de mulheres Mayas (2008); de Spivak (2010) ao considerar a situação das mulheres viúvas indianas e indagar seu lugar de subalternidade e Debora Wong (2006) ao tratar das relações de gênero e raça e a questão da diferença no campo da etnomusicologia.

No campo da etnomusicologia participativa consideramos importantes e inspiradoras as abordagens de Luhning (2006) sobre projetos sociais voltados para música junto à comunidade do Engenho Velho de Brotas[6]; de Samuel Araújo e o Musicultura[7] e, por fim, os tra-

[4] Ver Donna Haraway (1988).

[5] Considerando as matrizes de desigualdades como o racismo, o sexismo e a lesbo-homo-transfobia que estão fortemente presentes no âmbito escolar e também do ensino de música.

[6] Embora próximo ao centro, este é um bairro considerado periférico de Salvador, por ser majoritariamente negro, de baixa renda e favelizado. Vale ressaltar que, através de Angela Luhning e do trabalho da Fundação Pierre Verger no bairro, Laila Rosa, que cresceu em no bairro de Casa Amarela, bairro da periferia de Recife, morou no mesmo por quase 2 anos (2004-2005), tendo também realizado trabalhos voluntários voltados para a comunidade,

balhos diretamente relacionados à música nas comunidades indígenas de Rosângela Tugny (2006), Ricardo Pamfilio de Sousa (S/D) e Deise Montardo (2011)[8] que contribuíram para a fundamentação teórica no estágio supervisionado e a escrita do relatório em finalização.

Musicalização com inclusão da(s) cultura(s) indígena(s)

O projeto de estágio docente em questão (Queiroz, 2013), está sendo finalizando como relatório final de Prática de Ensino e será defendido ainda em fevereiro deste ano. O mesmo consistiu em atividades realizadas na Escola Municipal Tertuliano de Góes, em Salvador**,** numa classe de segundo ano do ensino fundamental (2012). Ao longo de oito meses de estágio com encontros semanais de cerca de 1 hora, foram desenvolvidas atividades de integração, paisagens e histórias sonoras, apreciação ativa com movimento corporal e desenhos, construção de instrumentos e atividades envolvendo a composição, a improvisação, utilizando além do repertório do contexto musical dos educandos com repertório do contexto musical das/os educandas/os e também cantos, histórias e mitos indígenas. Tendo como objetivo principal vivenciar os elementos da música com inclusão de cultura indígena. Foi tomado como referencial o povo Pataxó, para que a turma pudesse ter uma melhor compreensão dos indígenas hoje, levando em conta a faixa etária da mesma que era entre 6 e 8 anos.

Os cantos, histórias e brincadeiras eram complementadas com informações e conversas sobre os indígenas e sobre o povo Pataxó. Como vivem, onde estão o que os cantos e histórias representam. Tivemos também um momento de troca de saberes com um cantador da aldeia Pataxó de Coroa Vermelha, onde puderam ampliar o conhecimento de músicas, brincadeiras e histórias. Assim como, fazer perguntas das mais variadas e mostrar algumas atividades que fizemos nas aulas. Procurando, desta forma, proporcionar o desenvolvimento de uma educação crítica e dialógica, uma educação libertadora. A educação libertadora proposta por Paulo Freire (1988), permite que os envolvidos nesse processo sejam educand@s e educador@s todo tempo, tornando a educação como um processo humanizado.[9]

Pelo seu caráter pioneiro, a realização deste projeto implicou dificuldades diversas, desde ter acesso a materiais didáticos sobre música e cultura indígena[10] até a pouca familiaridade com a temática indígena pela turma e a presença do preconceito e dos estereótipos midiáti-

especialmente a biblioteca comunitária da Fundação e, posteriormente, efetivamente trabalhado na Fundação também por quase 2 anos (2009-2010).

[7] Grupo formado por estudantes da UFRJ e jovens moradoras/es da comunidade da Maré no Rio de Janeiro que tem desenvolvido pesquisas sobre música na comunidade envolvendo diretamente seus protagonistas.

[8] Não podemos deixar de mencionar os já clássicos trabalhos sobre música indígena de Rafael Bastos (1999) sobre a musicológica Kamayurá, numa proposta de repensar o campo da etnomusicologia a partir do universo de fazer e escuta musical dos Kamayurá, de Maria Ignez Cruz Mello (2005) que pesquisou sobre música, mulheres e relações de gênero entre os Wauja e Acácio Piedade, que pesquisou sobre o complexo das flautas Kawoká entre os Wauja.

[9] Nesta perspectiva de processo humanizado, reiteramos o frutífero diálogo entre os campos da etnomusicologia e da educação musical. Queiroz (2010) ressalta que, apesar de se constituírem como áreas autônomas da música e de terem focos de pesquisa direcionados para questões específicas de seus campos de estudo, a educação musical e a etnomusicologia têm encontrado diversos pontos de interseção. A partir do momento em que ambas se debruçam sobre produções culturais e musicais de sujeitos que se situam fora do âmbito estritamente escolar e muitas vezes em situações de subalternidade, e reconhece nestas fontes importantes de saberes e conhecimentos, é certamente dado um passo transformador em ambos os campos de atuação. Apartir dos diálogos e da coragem de se correr riscos, que vislumbramos resultados positivos deste diálogo.

[10] Que fossem voltados para uma turma de crianças, numa linguagem devidamente acessível.

cos, folclorizantes e superficiais em relação às populações indígenas.[11] A partir das aulas de música, várias questões referentes à sub-representação, desqualificação e o preconceito contra povos indígenas são trabalhadas e positivadas, de modo a criar estratégias importantes de enfrentamento ao racismo e ao etnocídio indígena.

Neste sentido de positivar as representações, conhecimentos, repertórios e sujeitos indígenas que um passo a mais é dado rumo à ecologia de saberes, da reciclagem e da descentralização de noções de poder, saber e conhecimento musical. Caminhamos para breves e inconclusivas reflexões que não propõem respostas, mas diálogos e caminhos que busquem romper com esse lugar de ser instituído como "outro" em relação a idéia hegemônica de nação, de conhecimento e educação, como nos fala Rita Segato (2002) ao tratar das alteridades históricas.

Considerações finais: rumo às ecologias e sustentabilidades epistemológicas e musicais

Considerando o mote deste VI ENABET sobre "Música e Sustentabilidade", propomos com este artigo, uma reflexão a partir das sustentabilidades epistemológicas e políticas que julgamos serem fundamentais para caminharmos rumo a transformações sociais significativas que minimizem as desigualdades e visibilidades entre os sujeitos musicais, sociais e políticos (Luhning e Rosa, 2010), tendo como referência aqui os povos indígenas, especificamente o povo Pataxó (Queiroz, 2013). Para tanto, consideramos também as relações de gênero, raça e etnia, sexualidades, classe e geração numa perspectiva feminista, anti-racista e pós-colonial para o campo do musical, ou seja, considerando as especificidades e desigualdades persistentes na dita sociedade globalizada e também em sala de aula.

Deste modo, consideramos a relevante articulação entre os campos da etnomusicologia e da educação musical, nos guiando pelo conceito da ecologia de saberes e epistemologias do sul proposta por Boaventura Souza Santos (2007) ao considerar que a injustiça social e as desigualdades existentes demandam dessas ecologias descentralizadas que refutam o eurocentrismo que ainda perdura na produção acadêmica.

Ao fim dessa experiência é possível afirmarmos que é importante incluir a(s) cultura(s) indígena(s) nas aulas de música. É necessário buscar alternativas e também entendimentos sobre o fenômeno musical que seja de cunho mais etnomusicológico e plural, diferente daquele que exige que a formação da/o formanda/o de licenciatura se debruce majoritariamente sobre os estudos dos métodos clássicos e eurocentrados de educação musical. Não queremos aqui simplesmente descartar cânones que contribuíram e ainda podem contribuir para o campo da educação musical, propomos, no entanto, uma reflexão que se distancie deste modelo musical de tradição européia ainda supervalorizada dentro do curso de licenciatura em música, para então despertar para outras formas, estruturas, sujeitos e contextos musicais que têm muito a nos ensinar.

[11] O "Dia do Índio" é um bom exemplo desta folclorização por parte das escolas que reforça estereótipos superficiais sobre os povos indígenas e suas ricas, complexas e diversificadas culturas. Ainda que a turma fosse majoritariamente negra oriunda de um bairro de periferia de Salvador, foi possível perceber que o preconceito e o estereotipo se faziam presentes, seja nos discursos ou nos desenhos. Como quando um aluno negro desenhou um índio numa árvore, um guarda branco e um castelo, dizendo que o índio era o ladrão que queria roubar o castelo e o guarda branco, o guardião do castelo. Quando perguntamos quem ele era, se o guarda do castelo ou o índio, o garoto negro afirmou que no desenho, era o guarda branco, poderoso e armado contra o índio.

REFERÊNCIAS

ANZÁLDUA, Glória. "La conciencia mestiza/ Rumo a uma nova conciencia.". Tradução de LIMA, Ana Cecília Acioli. *Revista Estudos Feministas*, 13(3). Set-dez. Florianópolis: UFSC, 2005. p. 704-719.

ARAÚJO, Samuel et all. "A violência como conceito na pesquisa musical; reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro." In: *Revista Transcultural de Música*. Transcultural Music Review. Vol. 10, 2006. ISSN:1697-0101. p. 1-28.

BENTO, Maria Aparecida Silva. "Branqueamento e branquitude no Brasil." In: *Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil.* Iray Carone, Maria Aparecida Silva Bento (Org.) Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. (25-58)

BRASIL. Lei 10.639 de 9 de janeiro de 2003. Publicada no Diário Oficial da União em 9 de maio de 2003

BRASIL. Lei 11.645/08 de 10 de março de 2008. Publicada no diário oficial da união em 11 de março de 2008

BRASIL. Lei 11.769 de 18 de agosto de 2008. Publicada no diário oficial da união em 18 de agosto de 2008

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.

CURIEL, Ochy. "Crítica poscolonial desde las practicas políticas del feminismo antirracista." In: *Nómadas*. No. 26, Abril. Universidad Central – Colombia, 2007. p. 92-101.

FREIRE, Paulo. *A pedagogia do oprimido.* 13ª Ed. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1987.

HARAWAY, Donna. "Situated Knowledge: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". Source: *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988), pp. 575-599 Published by: Feminist Studies, Inc. Stable URL: http://www.jstor.org/stable/3178066 Accessed: 15/10/2008 03:08.

LOURO, Guacira L. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista.* Petrópolis. Vozes, 1997.

LÜHNING, Angela. Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa: inquietudes em relação às músicas brasileiras. In: TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Rubem Caixeta de. (Org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 37-55.

LUHNING, A. E., ROSA, Laila. "Música e cultura no Brasil: da invisibilidade e inaudibilidade à percepção dos sujeitos musicais." In: *Cultura: múltiplas leituras.* São Paulo/ Salvador: EDUSC/EDUFBA, 2010, p. 319-348.

MELLO, Maria Ignez Cruz. Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu. Tese em antropologia. Florianópolis: UFSC, 2005.

MONTARDO, Deise. Lucy. O. "A música indígena no mundo dos projetos: Etnografia do Projeto Podáali valorização da música Baniwa." *Trans – Revista Transcultural* (Barcelo-

na), v. 15, 2011. Pp. 1-13. Disponível em www.sibetrans.com /trans. Acessado em 10/01/2013.

PIEDADE, Acácio Tadeu C.. Reflexões a partir da etnografia da música dos índios Wauja. IN: *Revista Anthropológicas*, v. 17(1), 2006. p. 35-48.

SOUSA, Ricardo Pamfilio de (Ed.). *Cantando as culturas indígenas.* Realização: Thydêwá. S/D. Kit didático composto por um livro e um Cd elaborados com o apoio do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social, através de seu programa Transformando com Arte. 1-49p.

QUEIROZ, Ariádila. Musicalização com inclusão de cultura indígena. Relatório Final de Prática de Ensino do curso de licenciatura em Música da UFBA. Salvador, 2013. Material em revisão. p. 1-121.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. Publicado em *Revista Crítica de Ciências Sociais,* Universidade de Coimbra, Coimba, n. 78, p. 3-46, out. 2007. Disponível em: http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/1097_review%20very%20important.pdf Acessado em 25/01/2013. Pp. 1-55.

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

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. Apresentação (p. 1-18) e parte IV (p. 85-133)

TASSINARI, Antonella; GROSSI, Miriam Pillar; GARCÍA, Dina Susana Mazariegos. Mulheres Mayas na Guatemala: relações de poder, gênero, etnia e classe. In: http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278183150_arquivo_mulheresmayasnaguatemalarelacoesdepoder,genero,etniaeclasse1.pdf

TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Rubem Caixeta de. (Orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

WARE, Von.O poder duradouro da branquidade: "um problema a solucionar. In: WARE, Von (org.). *Branquidade: Identidade branca e multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 7-40.

WONG, Deborah. Ethnomusicology and Difference. In: *Ethnomusicology*. Vol. 50, No. 2, 50th Anniversary Commemorative Issue (Spring/Summer). Published by: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, 2006. p. 259-279. Stable URL: http://www.jstor.org/stable/20174452 .Accessed: 24/09/2012 17:01

Etnomusicologia e formação acadêmica: reflexões sobre a experiência do Grupo de Estudos em Etnomusicologia da Faculdade de Artes do Paraná

Laize Guazina; Pedro Augusto Pereira Gonçalves; Kamylla Paola dos Santos; Bárbara Virgínia Cardoso Faria; Adriana Possan; Guilherme Leonardo Araújo
geetnofap@yahoo.com.br
Faculdade de Artes do Paraná

Resumo: Este artigo propõe analisar parte das primeiras experiências produzidas pelo Grupo de Estudos em Etnomusicologia (GEETNO), curso de extensão acadêmica oferecido pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP), instituição pública estadual situada em Curitiba. Neste texto buscamos compartilhar e problematizar algumas das ações participativas desenvolvidas no GEETNO e suas ressonâncias na experiência do próprio grupo e da instituição, em consonância com os debates referentes às contribuições da etnomusicologia no âmbito universitário, especialmente o brasileiro. Para tanto, produzimos um texto colaborativo entre alguns dos integrantes do grupo.

Palavras-chave: Etnomusicologia; ação participativa; extensão universitária.

Abstract: This paper intends to analyze some of the initial experiences of the Grupo de Estudos em Etnomusicologia (GEETNO, Ethnomusicology Studies Group), an academic extension course of the Faculdade de Artes do Paraná (Paraná Arts Faculty), a public education institution in Curitiba, Paraná. In this text, we present and reflect on some of GEETNO's participative actions and the resonances of these in the experiences of the group and the institution, within the context of the debates about ethnomusicology in academia, especially in Brazil. For this, we produced a collaborative paper with part of the group.

Keywords: Ethnomusicology; participative action; academic extension.

Este artigo propõe analisar parte das experiências produzidas pelo Grupo de Estudos em Etnomusicologia (GEETNO), curso de extensão acadêmica que iniciou suas atividades em Agosto de 2012 e é oferecido pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP), instituição pública estadual situada em Curitiba. Nosso objetivo é dialogar sobre algumas das ações que desenvolvemos no GEETNO e suas ressonâncias na experiência do próprio grupo e da instituição. Ainda que este trabalho não seja fruto de uma pesquisa, consideramos pertinente compartilhar e refletir sobre nossas experiências, por terem consonância com alguns dos debates referentes às contribuições da etnomusicologia no âmbito universitário, especialmente o brasileiro. Para tanto, produzimos um texto colaborativo entre alguns dos integrantes do grupo.

Inicialmente, cabe esclarecer que a Faculdade de Artes do Paraná tem uma longa história no ensino de música. Conforme seu sítio institucional (FAP, 2008), iniciou suas atividades em 1931, como Academia de Música do Paraná, fundada por Antonio Melillo em conjunto com outros músicos que atuavam no Conservatório de Música do Paraná. No ano de 1953, Clotilde Leinig, aluna da Academia que havia feito aperfeiçoamento em Canto Orfeônico no Rio de Janeiro e que se tornaria figura importante na história institucional nos anos seguintes, projeta, junto a Melillo e outros professores, a fundação do Conservatório de Canto Orfeônico, que se realiza em 1956. Em 1966, o Conservatório se torna a Faculdade de

Educação Musical do Paraná (FEMP). A partir dos anos 80, passou a abrigar outros cursos de graduação, todos no campo das artes e, em 1991, tornou-se Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Atualmente, faz parte da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), instituição em processo de implantação.

Ainda que essas sejam informações muito breves e que hoje haja um esforço inicial de produção de pesquisas sobre o seu processo de construção histórica, parece claro que a FAP traça um percurso semelhante a muitas outras instituições de ensino de música presentes no Brasil (Araújo e Silva, 2009), na América Latina e em outros continentes (Ochoa Escobar, 2011). A saber, suas raízes parecem ter profundas ligações com o ensino de caráter conservatorial e que, na experiência brasileira, incluiu um período de prática de Canto Orfeônico. Nas palavras de Ochoa Escobar (idem), tratam-se de "planos de estudo marcados historicamente dentro da educação musical formal hegemônica em nível mundial, herdada da tradição dos conservatórios europeus surgidos no século XIX, uma educação eurocêntrica baseada no cânone do repertório "clássico" (em tradução nossa).

Na atualidade, em termos do ensino de música oferecido na FAP, existem os cursos de Licenciatura em Música e outro de bacharelado em Música Popular - curso ao qual o Grupo de Estudos em Etnomusicologia está vinculado. Existe, também, uma graduação em Musicoterapia. O GEETNO é uma proposta nova na instituição, ainda que o estudo do campo etnomusicológico já estivesse presente em algumas experiências anteriores ao grupo, como a oferta ocasional de disciplinas voltadas a esse tema.

A fundação do grupo surgiu na confluência de condições que envolveram: a) a capacitação docente e o desenvolvimento de pesquisa na área da etnomusicologia; b) o interesse de alguns alunos e professores pelas contribuições da área; c) o apoio do corpo docente do curso de Música Popular, reconhecendo a importância da implantação de estratégias sistemáticas de estudo da etnomusicologia, dentre as demais possibilidades oferecidas pelo curso. Conjuntamente, esse movimento acabou por produzir a criação de uma linha de pesquisa em etnomusicologia junto ao Grupo de Pesquisa em Música, História e Política, vinculado à instituição.

As ações do GEETNO envolvem reuniões de estudo quinzenais e encontros esporádicos - esses últimos, denominados Rodas de Conversa em Etnomusicologia. As Rodas são abertas à comunidade e voltadas a palestras e oficinas que promovam o diálogo com pesquisadores e mestres de diferentes práticas musicais. O GEETNO, atualmente, é integrado por alunos da FAP (provenientes dos cursos de Música Popular e Musicoterapia) e de outras instituições universitárias presentes na cidade (dentre esses últimos, alguns ex-alunos da Faculdade). Esse contexto se traduz, hoje, no fato de que o grupo, ainda que abrigue um número reduzido de participantes constantes (visto que há uma parcela flutuante), tenha uma composição multidisciplinar, congregando estudantes de Ciências Sociais, Música Popular, Musicoterapia e Filosofia, em nível de graduação; de Antropologia Social, em nível de mestrado; e um mestre em Música. Todos são músicos e parte deles faz a segunda graduação.

O interesse dos participantes foi, e continua sendo, um dos elementos mais significativos no processo de trabalho do GEETNO, cuja criação visibiliza, fomenta e aglutina uma demanda latente pelo estudo da etnomusicologia por parte dos alunos da FAP e de outras ins-

tituições que tivemos contato, especialmente pela possibilidade de estudar as chamadas música 'popular' e 'tradicional'. Sobretudo, ter acesso a outras perspectivas sobre as práticas musicais, que promovam sua problematização e o estranhamento das habituais barreiras entre o conhecimento (re)produzido nos estudos acadêmicos e a vida "fora da universidade" – a vida "comum". De modo que, pelo entendimento da dimensão ética e política do próprio fazer etnomusicológico, esses saberes não sejam daquelas formas de entender o mundo, que só circulam nos corredores da academia, enchendo bibliotecas com teses e mais teses e morrendo por si só. Importa a dinâmica dos acontecimentos do mundo que está em trânsito direto com o movimento das coisas e com o movimento das práticas musicais. É um perguntar-responder-perguntar-responder-perguntar...

Com o objetivo de difundir e debater as temáticas e os modos de pensar e fazer desse campo, o GEETNO se propõe ser um espaço colaborativo. Suas ações têm sido pautadas na produção de diálogos sobre as práticas musicais, especialmente aquelas voltadas ao debate político envolvendo questões sociais. Para tanto, temos buscado incorporar práticas participativas de pesquisa (Cambria, 2008) na condução das ações e lógicas de trabalho do grupo, ainda que, até o momento, não tenhamos realizado um processo de pesquisa em sentido estrito. Como definido por Cambria (idem, p.200), a pesquisa-ação participativa é um trabalho construído "com" os participantes, "em torno de seus objetivos, interesses e formas de ação em nível conceitual e prático". Ou ainda, como explica Thiollent (2008, p.189),

A pesquisa-ação e a pesquisa participativa existem sob várias formas e modalidades e constituem uma ampla família de métodos de pesquisa que podem ser associados a objetos de diagnóstico, de pesquisa propriamente dita, de ações educacionais, comunicacionais, organizacionais ou outras. Elas têm em comum o propósito de permitir ou de facilitar experiências e a construção de conhecimentos compartilhados entre pesquisadores e membros ou atores implicados na situação observada, na qual, conjuntamente, são identificados problemas e propostas soluções ou ações de diversos tipos e alcance, respeitando critérios éticos aceitos pelas partes interessadas.

Aos reconhecer todos os participantes como sujeitos ativos no processo educacional e, mais amplamente, no contexto social, propomos fomentar a formação de pesquisadores em etnomusicologia capazes de dialogar ética, estética e politicamente com suas realidades sociais, e em que o pesquisador se posiciona como um 'intelectual específico'. O 'intelectual específico' é definido por Foucault (2003) em seu sentido político, como aquele "que faz uso de seu saber, de sua competência, de sua relação com a verdade nas lutas políticas" (idem, p. 10) e produz "ligações transversais de saber a saber, um ponto de politização para outro" (*idem*, p. 9). Temos, portanto, produzido ações que dialogam com ferramentas foucaultianas nos modos de fazer e pensar o trabalho do grupo, em meio ao debate de múltiplas contribuições teóricas.

Nosso grupo tem seguido um caminho que já vem sendo trilhado por outras experiências brasileiras que envolvem ação participativa, educação e etnomusicologia, sobretudo aquele realizado pelo Grupo Musicultura (Araújo *et al*, 2006), ligado ao Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dentre as ações participativas que temos desenvolvido está a escolha das temáticas de debate abordadas, que é feita equacionando os interesses dos integrantes e a proposta do grupo trabalhar a partir do campo etnomusicológico. Também têm sido objeto dessas temáticas alguns conflitos presentes no

dia a dia dos integrantes do grupo, como é o caso de questões relacionadas ao preconceito étnico e religioso direcionado às práticas de matriz afrobrasileira e à invisibilização dessas práticas no contexto curitibano.

Outros dois aspectos merecem atenção na construção das ações do Grupo de Estudos em Etnomusicologia da FAP. O primeiro se refere à ênfase no estudo das contribuições de pesquisadores brasileiros que tratam de diferentes práticas musicais presentes no país. Essa proposta está relacionada com a necessidade de problematizar o lugar do Brasil e dos outros países da América Latina nos estudos acadêmicos, ultrapassando o eurocentrismo. Sair do papel de colonizado ou subalterno é um passo importante para a construção de novos saberes. O "outro", que antes era considerado como o "exótico", o "primitivo", o "menos desenvolvido", hoje é também produtor de reflexões e pesquisas.

O segundo aspecto é o estímulo ao debate sobre os modos de fazer e pensar a pesquisa etnomusicológica. Nisso estão incluídas questões relativas à ética na pesquisa, que evidenciam o quão delicado é se embrenhar em um estudo de campo. Mas, ao mesmo tempo, buscam aproximar essa atividade do cotidiano do GEETNO. Ainda que, em pesquisa, estejamos falando em interagir com grupos diferentes, suas múltiplas faces, seus movimentos de vida, de teias de sentidos e significados e, por isso, tratar-se de um trabalho intenso, incessante e de comprometimento ético e político, nosso esforço buscou desmistificar essa atividade e intensificar o interesse dos participantes pela sua realização. Por meio desse processo, os debates que realizamos envolveram as relações entre as práticas musicais e cultura, política, antropologia, alteridade, relações de poder, relações de gênero, violência, processos de exclusão entre outros temas.

O trabalho desenvolvido pelo grupo tem tido algumas ressonâncias importantes, tanto para os integrantes quanto na instituição e fora da FAP[1]. No esforço colaborativo para a composição desse artigo, a seguir, expomos alguns dos nossos relatos sobre a experiência do processo de estudos realizado no GEETNO. Nas palavras de uma integrante: "o grupo ampliou minha escuta. Escuta do outro, escuta dos sons, escuta de mim mesma, escuta do não dito. Entender significados através de práticas tão simbólicas quanto as musicas é compreender que a escuta é múltipla. A escuta é, na verdade, muitas escutas. O resultado dessas discussões foi uma nova escuta dos acontecimentos que observei e vivenciei a partir dessas experiências. Por ser eu também produtora de sonoridades e estar ligada a movimentos sociais que discutem relações culturais, sobretudo a música, pude conviver com os aprendizados da etnomusicologia na prática e ampliar minha escuta em relação a esses temas."

Visão semelhante foi compartilhada por outro participante: "quanto mais nos aproximamos dos conhecimentos da etnomusicologia e percebemos a diversidade das diferentes culturas, deixamos de lado nossa visão etnocêntrica e passamos a compreender não apenas o outro, mas a nós mesmos." Para uma terceira participante, há "contribuições da etnomusicologia

[1] Inclua-se, nesse tópico, a página do Grupo de Estudos em Etnomusicologia no sítio *Facebook*, criada em 23 de outubro de 2012 e que, até a data de 28 de março de 2013, conta com 179 "curtidores" que acompanham diretamente suas publicações. A página, cujo endereço é https://www.facebook.com/GrupodeEstudosemEtnomusicologiageetno , tem o objetivo de visibilizar as ações do grupo e aglutinar informações e interessados em etnomusicologia. Atualmente, tem se tornado um meio importante de visibilização do grupo e dos materiais publicados, bem como tem começado a promover diálogos entre os participantes. Tal fenômeno será tratado em outra oportunidade.

para a formação humana, no sentido de preencher lacunas de indagações antes não respondidas ou nem inferidas. Como estudante de Musicoterapia intrigou-me por que não havia esta disciplina no meu curso sendo que, para mim, era pertinente o entendimento do contexto social e musical do cliente. Afinal, por que eles produzem este som/esta música? Qual o sentido disso para aquele determinado povo? E no meu trabalho, como aplicar isso terapeuticamente? Para mim, aprender etnomusicologia é como observar o mundo – o que o mundo produz. Aprendi também o papel da subjetividade para um pesquisador".

Na análise de outro integrante, "ao adentrar pelo caminho da etnomusicologia, uma audição de uma prática musical nunca mais será ingênua. Com isso, pode parecer que toda música a partir de agora é objetivo de ciência e do rigor acadêmico de se produzi-la, objeto de especulação. Pode ser, até em certa medida, pois não podemos nos esquecer de que estamos "fazendo ciência" quando estudamos as coisas do mundo dentro da universidade, mas até a forma de se entender a ciência dentro da perspectiva etnomusicológica parece apontar para a não classificação e engessamento das coisas do mundo. Então, as lentes da etnomusicologia permitem que uma música não seja "só uma música"".

As experiências propostas no Grupo de Estudos em Etnomusicologia têm produzido, como um de seus efeitos mais presentes, certos estranhamentos e deslocamentos frente aos cânones musicológicos, tanto para os participantes quanto na instituição. A Faculdade de Artes do Paraná é um espaço acadêmico que começa a ter cada vez mais convivência com os modos de pensar e fazer etnomusicológicos, muito deles confrontadores que visões bastante estabelecidas. Ainda que não seja possível dimensionar adequadamente os reflexos que começam a se apresentar na instituição, ligados às contribuições da área e às atividades do GEETNO, nem seja possível analisá-los mais profundamente frente à história da Faculdade, é perceptível que: a) há estranhamentos que são produzidos pela introdução da concepção de que não tratamos sobre "a música" - no singular, universal, naturalizada e compreendida como eminentemente positiva – mas das práticas musicais, contextualizadas espaço e temporalmente, social e culturalmente, macro e micropoliticamente na vida "comum" e com suas contradições. b) há o entendimento da etnomusicologia e, por vezes do GEETNO, como um lugar de acolhimento para um grande conjunto de temas de estudos musicais que não encontravam espaços de debate. Conjuntamente, há a percepção de que a etnomusicologia pode contribuir com novas escutas e olhares sobre uma grande diversidade de temas que já vinham sendo estudados. Portanto, um entendimento bastante positivo dessas contribuições e diálogos.

Nessa conjuntura, o trabalho do Grupo de Estudos em Etnomusicologia e as contribuições do campo etnomusicológico têm sinalizado a possibilidade de gerar tensionamentos que funcionam como dispositivos capazes de promover outras configurações na produção e transmissão de conhecimentos em música. Essas são questões que se aproximam daquelas analisadas por Araújo e Silva (2009), sobre a etnomusicologia no Brasil estar presente em contextos institucionais e ideológicos que podem ser contraditórios por conviverem com diferentes concepções sobre o conhecimento musical, sua transmissão e produção, parte delas apoiadas em um modus operandi conservatorial. Tais debates, em nossa experiência, ao que tudo indica e até o momento, têm sido recebidos positivamente, ainda que sejam agonísticos, sobretudo por contribuírem com uma ampliação das concepções sobre as práticas musicais.

Nosso trabalho se propõe reconhecer a possibilidade de (re)invenção do espaço acadêmico como agenciador democratizante de saberes, com modos multidimensionais e multidirecionais de ensinar e aprender. Acreditamos que propostas como a do Grupo de Estudos em Etnomusicologia ou do Grupo Musicultura podem ser produtivas para o estudo e a difusão da etnomusicologia, bem como para problematizações sobre o próprio campo. Do mesmo modo, podem fomentar outras interlocuções e ações ligadas ao contexto da vida de "dentro" e de "fora" da universidade. Esperamos contribuir com a produção de modos de fazer e pensar as relações entre a educação e a etnomusicologia, quem sabe colaborando, também, com os pensares sobre uma possível "educação etnomusicológica em música".

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, S. et alli. A violência como conceito na pesquisa musical; reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré. *Revista Transcultural de Música*. #10 (2006). Disponível em: http://www.sibetrans.com/trans/trans10/araujo.htm Acesso em 20/01/2013.

ARAÚJO, Samuel; SILVA, José Alberto Salgado. Musical Knowledge, transmission, and worldviews: ethnomusicological perspectives from Rio de Janeiro, Brazil. In: *The World of Music*. Vol. 51 (3) 2009.

CAMBRIA, Vicenzo. Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participativa e etnomusicologia. In: ARAÚJO, S.; PAZ, G.; CAMBRIA, V. (Orgs.) *Música em Debate*: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ. *A instituição: histórico*. Disponível em: http://www.fap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=28 Acesso em: 17 de janeiro de 2013.

FOUCAULT, Michel. Verdade e poder. In: FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Roberto Machado (Org). 18.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

OCHOA ESCOBAR, Juan Sebastián. Geopolíticas del conocimiento en la educación musical universitaria en Colombia. *A contratiempo: revista de música en la cultura*. N. 16. 2011. Disponível em: http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-16/artculos/geopolticas-del-conocimiento-en-la-educacin-musical-universitaria-en-colombia.html Acesso em 19/01/2013.

THIOLLENT, Michel. Perspectivas da pesquisa-ação em etnomusicologia: anotações e primeiras indagações. In: ARAÚJO, S.; PAZ, G.; CAMBRIA, V. (Orgs.) *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

Jornalismo cultural, curadorias e segmentos da música popular brasileira

Laura Figueiredo Dantas[1]
laurafdantas@gmail.com
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Resumo: Levando-se em consideração que, no Brasil, a maioria dos patrocínios para eventos e produtos musicais ocorre via leis de incentivo fiscal, esta análise propõe discutir como a engrenagem da cadeia produtiva da música é influenciada pelas ações do jornalismo cultural impresso e das curadorias no processo de legitimação de alguns segmentos musicais que se enquadram em conceitos de autenticidade e modernidade forjados por esses agentes. O presente texto também busca verificar, em última instância, até que ponto as três dimensões da cultura defendidas pelo MinC, assim como a Convenção da Unesco em prol da diversidade, ocupam espaço na pauta do jornalismo cultural, assim como nos critérios que norteiam as curadorias na escolha de projetos a serem patrocinados.

Palavras-chave: Sustentação de segmentos; Jornalismo cultural; Curadorias.

Abstract: Taking into consideration that in Brazil most financing for events and music products occur by way of fiscal incentive laws, this analysis aims to discuss how the gears of the music production chain are influenced by the actions of cultural print journalism and curatorship in the process of legitimation of those musical segments which fit into authenticity and modernity concepts forged by these agents. This paper also seeks to determine, ultimately, to what extent the three dimensions of culture advocated by the Ministry of Culture, as well as by the UNESCO Convention for diversity, are present on the agendas of cultural journalism, as well as in the criteria that guide the curatorial choices of projects selected for financing.

Keywords*:* Support of segments. Journalism cultural. Curatorship.

Introdução

A quebra da hegemonia dos chamados "campeões de venda" da indústria da música, desencadeada com o surgimento de sucessivos sites de compartilhamento de conteúdo na internet, trouxe à tona um mundo novo em que, gradativa e involuntariamente, a indústria fonográfica, ligada à cultura midiática do entretenimento, começou a ceder espaço a segmentos musicais da chamada "produção independente", assim como a "músicos autônomos". Entenda-se aqui o termo "independente" como "todo tipo de gravadora que não pertence a uma grande corporação verticalmente integrada", da mesma maneira que o termo "músicos autônomos" se refere àqueles que "produzem e conduzem suas obras e carreiras sem estarem vinculados a qualquer tipo de gravadora" (Marchi, 2011, p.148). O mundo digital recrudesceu as discussões em torno da sustentabilidade da cadeia produtiva da música, instituiu novos modelos de negócio, flexibilizou os direitos autorais, incentivou as práticas coletivas e as articulações em rede, mudando assim a lógica de um então mercado fo-

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

nográfico hegemônico. Toda essa movimentação disseminada à margem da indústria cultural dominante do século XX vem, desde então, solapando padrões de consumo e desestabilizando a linearidade das mídias de massa.

Com o advento de espaços multifacetados e virtuais, em que as demandas passaram a ser cada vez mais diversas e as ofertas, infindáveis – a partir de "distribuições de cauda longa", termo estatístico que ganhou popularidade com o livro *A Cauda Longa* (Anderson, 2006) –, outros mecanismos de interação com o público foram estabelecidos em paralelo aos sistemas que sempre influenciaram e fortaleceram a indústria do entretenimento e o mercado de massa. Diante do complexo panorama que se descortinou com o avanço tecnológico, diferentes agentes econômicos, sociais, políticos, midiáticos precisaram reconfigurar suas ações e, entre novas posturas e interesses, propor também novas maneiras de produção e de consumo. Assim como esses, surgiram novos mediadores de conteúdo nas redes digitais, ferramentas e sistemas de recomendação, "como um agente que desempenha simultaneamente o papel daquele amigo que compartilha gostos musicais e em cuja opinião você confia; mas também do DJ de rádio ou do crítico musical especializado" (Sá, 2009).

O cenário da música neste processo tornou-se emblemático e passou a descortinar, com destaque, a ação de dois importantes agentes no processo de legitimação e sustentação de alguns segmentos do mercado musical brasileiro: o jornalismo cultural impresso e as curadorias de editais públicos e privados de fomento à cultura. Essas duas forças têm atuado como "filtros" e instrumentos de validação desses segmentos e, interligadas, aparecem como um sólido alicerce à própria cadeia produtiva da música que, há muito, não se sustenta mais a partir da simples articulação entre artista, produtor e casa de espetáculo.

Discussões

No Brasil, a específica conjuntura formada a partir da atuação do jornalismo cultural e das curadorias tem interferido, de maneira particular, na movimentação, no acesso ao patrocínio, na projeção e, consequentemente, na formação das novas plateias da chamada "música popular massiva" (Janotti, 2007). Esse termo 'guarda-chuva' defendido pelo autor[2] abriga não apenas "expressões plásticas que englobam desde as produções ligadas à indústria fonográfica, em sentido tradicional, até as 'produções caseiras' que circulam na internet", mas principalmente, neste trabalho, engloba as produções não eruditas, independentes e/ou autônomas, cujo apelo de consumo não está necessariamente voltado para as massas.

Essa 'nova' música, desenvolvida em larga escala nos meios virtuais e, ao mesmo tempo, tangente com alguns veículos de circulação típicos do *mainstream*, reúne representantes culturais (artistas, produtores, gestores) que, articulados de forma estratégica com jornalistas, curadores e equipes de marketing&propaganda, forjam conceitos de autenticidade e inovação e interferem nos níveis de popularidade de alguns segmentos. Esses representantes da música em geral possuem afinidades quanto à forma de produzir e fazer circular o próprio material, quase sempre a partir de modelos alternativos de negócio – a exemplo de práticas coletivas e solidárias de trabalho. Por não terem o apelo 'popularesco' dos gêneros consolidados pela indústria do entretenimento, esses segmentos têm pouco espaço na mídia

[2] Ver mais sobre o conceito de 'Música Popular Massiva' em JANOTTI, Jeder Jr. *Música Popular Massiva: um universo particular*, p. 8.

comercial, o que não significa que estejam apartados de meios tradicionais de comunicação, já que conseguem manter um *networking* que lhes garante presença, ainda que comparativamente menor em relação ao *mainstream*, em diferentes veículos (especialmente em jornais impressos de grande circulação).

Apesar de ser cada vez mais difícil o estabelecimento de cânones para a música, diante da grande simultaneidade de informações nos dias de hoje (Wisnik, 2008), alguns artistas da cena independente conseguem projeção diferenciada ao contar com o apoio de jornalistas/críticos especializados e curadorias que avalizam correntes estéticas, padrões melódicos e ideias de modernidade e, com isso, impulsionam ou provocam a estagnação de algumas carreiras. É notável esta interferência, por exemplo, nos mecanismos de fomento à cultura e, em última instância, em toda a cadeia da produção musical que atualmente depende sobremaneira de subvenção pública e/ou privada para acontecer. No caso dos editais, subliminarmente ou explicitamente, há uma difusão de conceitos, de caráter muitas vezes subjetivo e imensurável, que funcionam como pré-requisito eliminatório para patrocínio, como, por exemplo, a determinação de que os projetos "valorizem uma música que tenha origem na essência da nossa brasilidade, mas que se espalha e se transforma no contato com as diferentes culturas e sons de todo mundo" (Edital natura musical, 2012). No mesmo edital, das nove etapas de avaliação indicadas, três estão relacionadas com a capacidade de articulação midiática do projeto inscrito: repercussão na mídia (*visibilidade*); expectativa e interesse do grande público (*potencial de mobilização*) e grande alcance geográfico (*abrangência*). Três etapas relacionam-se com a parte logística e orçamentária do projeto: garantia de acesso ao produto cultural resultante (*democratização do acesso*); possibilidade de realização, considerando histórico e referência dos realizadores e coerência de orçamento (*viabilidade*) e potencial de maior resultado pelo menor custo (*relação custo-benefício*). Por fim, três etapas referem-se a critérios meritocráticos: *excelência*, *relevância cultural* e *inovação*, sendo que estes itens sustentam-se em noções conceitualmente pouco fundamentadas. Como *excelência*, o edital aponta tão somente a "qualidade artística reconhecida". A *relevância cultural* é entendida como "a importância e o legado para a cultura e a música brasileira". Já o item *inovação* corresponde a "projetos criativos, originais e preferencialmente inéditos no cenário cultural brasileiro, que tenham linguagem e conteúdo musical ou formas de circulação e distribuição inovadores".

Além de os itens relacionados à análise qualitativa estarem baseados em noções de difícil aferição, não são explicitados, por exemplo, os aspectos musicais e extramusicais considerados relevantes no processo de avaliação da excelência/relevância/inovação do projeto (que elementos melódicos, harmônicos, rítmicos, timbrísticos? que perspectivas processuais? que ferramentas de inovação?). O edital tampouco divulga de que instâncias partiriam o reconhecimento da qualidade artística (de instituições de ensino, de músicos qualificados, de críticos, de produtores, de gestores culturais?), ainda que o nome e a especialidade de alguns curadores sejam informados após o resultado. Ainda de acordo com o processo de seleção do mesmo edital, a avaliação das propostas seria concluída em cinco etapas, sendo que apenas na terceira dar-se-ia a análise do caráter propriamente artístico do projeto que, antes, passaria pela etapa de "validação", feita por uma comissão especializada contratada pela empresa, e por uma "análise técnica", com base no pré-requisito de adequação ao conceito e aos critérios do edital. Em outro regulamento de patrocínio musical, os critérios de avaliação apresentam itens como: "o aceite e a disposição do projeto inscrito em compartilhar recursos financeiros, humanos, informações e tecnologias de trabalho" e "o

aceite ou iniciativa de expandir a proposta original para contemplar aspectos formativos e ações em regiões não cobertas originalmente pelo projeto encaminhado à LEIC" (edital conexão vivo, 2010). Com isso, depreende-se que, no Brasil, curadorias tendem a contemplar produções a partir do reconhecimento de processos engendrados, ou seja, a partir da atuação conjuntural dos agentes produtores e não apenas pelo caráter artístico-qualitativo do projeto.

De forma semelhante, o jornalismo cultural tende a não dissociar aspectos musicais e extramusicais ao estimar a relevância de determinado projeto. Isso significa que tanto as criações em si quanto os processos periféricos – captura do som, manipulação de timbres, adequação do produto a novos modelos de negócio, ou ainda o estabelecimento de ações em rede – servem para legitimar determinados segmentos e seus representantes. De acordo com o músico paulista Rômulo Fróes, "a música brasileira tem se renovado não mais somente pela composição, mas principalmente por meio de uma experiência coletiva nova que ocorre através do acesso facilitado à tecnologia de gravação" (Fróes, 2012). Segundo ele, os músicos das novas gerações "discutem sobre pedais, amplificadores, microfonação, válvulas, softwares de gravação, instrumentos antigos etc., tanto quanto propriamente sobre música". Fróes é um dos representantes da música brasileira independente/autônoma referendados pelo jornalismo cultural e as curadorias e foi apontado em 2010, pelo jornal Folha de S. Paulo, com autor de um dos 50 álbuns mais importantes da música brasileira na primeira década do século XXI[3]. Ele também foi citado em revistas nacionais de arte e cultura como um dos artistas mais influentes de sua geração[4].

De acordo com Wisnik (2008), uma das características da canção do século XXI é a de ser formulada a partir ou em torno de efeitos eletrônicos para proporcionar, entre outras impressões, uma escuta 'flutuante', uma superposição de camadas que deixa o ouvinte em estado de deriva. A ideia traz intrínseca a relação dessa estética (muito em voga em alguns desses segmentos independentes/autônomos) com o mundo virtual e sua representação simbólica de modernidade: sob essa perspectiva, os sons sintetizados são indicativos de avanço no processo construtivo da canção do século XXI, ainda que o primeiro sintetizador tenha sido inventado há mais de 50 anos. No entanto, a quantidade de projetos submetidos a programas de patrocínio que não se enquadra nessa perspectiva de modernidade sugere que o pré-requisito *inovação* dos editais, cujo conceito apresenta-se muito interligado às plataformas digitais, pode não ser atendido.

Diante disso, cabe retomar a política de fomento cultural do governo, alinhada às três dimensões da cultura (simbólica, cidadã e econômica) e defendida no Plano Nacional de Cultura sancionado em 2010, que sugere que a articulação entre essas dimensões deve orientar a estrutura dos financiamentos públicos/privados em prol de uma maior diversidade cultural. Tal princípio vai ao encontro da Convenção da UNESCO sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais, ratificado pelo Brasil em 2006, que também defende, entre seus princípios norteadores, "o acesso equitativo a uma rica e diversificada gama de expressões culturais provenientes de todo o mundo e o acesso das culturas aos

[3] Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%B4mulo_Fr%C3%B3es. Acesso em 17 de janeiro de 2013.
[4] O compositor foi citado em revistas de circulação nacional, como Bravo! (jul.2008) e Trip (jun.2009), entre outras.

meios de expressão e de difusão" como "importantes elementos para a valorização da diversidade cultural e o incentivo ao entendimento mútuo" (Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais – UNESCO, 2007).

O caso natura musical

Entre os projetos aprovados, de 2010 a 2012, pelo programa Natura Musical, é possível identificar nomes da música popular massiva com acesso direto ao *mainstream*, assim como seus representantes da ala 'independente/autônoma'. Nomes como o da baiana (radicada em São Paulo desde 2008) Márcia Castro e o do paulista Marcelo Jeneci, por exemplo, aparecem contemplados duas vezes pelo programa da empresa de cosméticos, respectivamente em 2009 (CD *Feito pra Acabar*) e 2012 (CD *Doce Loucura* + 12 apresentações), e em 2011 (CD *De Pés no Chão*) e 2012 (turnê *De Pés no Chão* – sete cidades). Além deles, outros artistas aparecem premiados mais de uma vez pelo mesmo programa, como Carlinhos Brown (2009 e 2012) e Hamilton de Holanda (2009 e 2012).

Não parece casual, no entanto, que projetos patrocinados pelo Natura Musical coincidam, na maioria das vezes, com nomes cujo trânsito nas editorias de Cultura dos grandes jornais impressos, assim como nas revistas especializadas, já os tenha avalizado por uma parcela de formadores de opinião. Em contrapartida, não é frequente encontrar trabalhos eleitos pelo programa de patrocínio sobre os quais não se tenha qualquer referência, seja em referendados sites de música ou mesmo nos veículos mais tradicionais de comunicação.

Indicados como promissores pela mídia especializada, Marcelo Jeneci e Márcia Castro são, assim, dois exemplos cujo trabalho, já visado por formadores de opinião, atendem bem ao pré-requisito da visibilidade contido nos editais. A revista Serafina[5], de abril/2012, por exemplo, estampa esses dois artistas, ao lado de meia-dúzia de outros nomes da chamada nova geração da música popular brasileira, na foto da capa que faz uma releitura do clássico álbum *Tropicália* (1971). Entre outros, a dupla aparece travestida, respectivamente, de Gal Costa e Torquato Neto, num paralelo alusivo à atuação destes no movimento tropicalista. A matéria, escrita pelo jornalista Marcus Preto, não apresenta nenhuma análise que fundamente ou justifique a comparação, porém, o seu título[6] sugere uma perspectiva inovadora desses novos nomes não necessariamente em relação ao produto (no caso, as canções) que apresentam, mas à linha processual que procuram seguir, ou seja, às alternativas de sustentabilidade que passam à margem da lógica de mercado das grandes gravadoras. O próprio Jeneci, por ocasião do segundo patrocínio do Natura Musical, declarou: "É um privilégio fazer um trabalho do jeito que você quer, sem intervenção, e com orçamento para convidar quem quiser. Hoje isso é impensável nas gravadoras. Esse é o futuro. Não vejo situação melhor." (Abos, 2012).

Entre 2010 e 2012, é possível verificar no programa em questão a relação direta das curadorias com o jornalismo cultural na indicação de segmentos artísticos a serem subvencionados. Em 2010, a comissão técnica do Natura Musical foi composta pelos jornalistas Ronaldo Evangelista (SP); Mauro Ferreira (RJ) e Hagamenon Brito (BA). Em 2011, o mesmo edital elegeu novamente uma comissão formada apenas por jornalistas: Marcelo Costa

[5] Encartada mensalmente no jornal Folha de S. Paulo.
[6] "Artistas fazem nova MPB mesmo sem apoio de grandes gravadoras", informa o título da matéria.

(SP), Marcelo Damaso (PA) e Marcus Preto (SP), este o mesmo autor da supracitada matéria da revista Serafina. Em 2012, além do jornalista Lauro Lisboa (SP), a comissão de especialistas responsável pela escolha dos projetos foi composta pela apresentadora de TV Roberta Martinelle (SP) e o produtor cultural Jamerson de Lima (PE). Ainda que se considere a experiência de alguns destes curadores em produção musical, é certo que é, primordialmente, sob o viés jornalístico e suas perspectivas de inovação e autenticidade que serão classificados os projetos. E não somente isso, já que ainda se reduzem os pontos de vista e de interseção de valores ante uma maioria de curadores estabelecida em uma única cidade do país e que se torna responsável por avaliar projetos das mais diferentes, e muitas vezes recônditas, regiões brasileiras.

Considerações finais

Depreende-se desta análise inicial que o jornalismo cultural impresso e as curadorias de programas nacionais de fomento à produção musical, ao forjarem, de forma pouco substancial, ideias de autenticidade e inovação alinhadas a conceitos e pré-requisitos igualmente pouco substanciais de editais estabelecidos pelo marketing institucional de empresas patrocinadoras, legitimam determinados segmentos em detrimento de outras estéticas/correntes artísticas/musicais. Com isso, agentes que atuam no jornalismo cultural e nas curadorias contrapõem-se, em certa medida, à perspectiva ampliada de articular as diferentes dimensões da cultura que defendem "infinitas possibilidades de criação simbólica expressas em modos de vida, motivações, crenças religiosas, valores, práticas, rituais e identidades" (Plano nacional de cultura, 2009). Impactam, ainda, no acesso de quem produz e consome música no Brasil e – ante o que preveem as dimensões cidadã e econômica da cultura – no estímulo à criação artística, na democratização das condições da produção musical, na expansão dos meios de difusão desta, na ampliação das possibilidades de fruição do público e, ao final, no desenvolvimento econômico socialmente justo e sustentável dos demais segmentos da música.

REFERÊNCIAS

ABOS, Márcia. Natura Musical anuncia selecionados na segunda etapa de 2012, 11 de dezembro de 2012. *O Globo Cultura*. Disponível em http://oglobo.globo.com/cultura/natura-musical-anuncia-selecionados-na-segunda-etapa-de-2012-7020606. Acesso em 02 de abril de 2013.

ANDERSON, Chris. A cauda longa (The long tail) – Do mercado de massa para o mercado de nicho. Editora Campus (versão digital). Disponível em http://www.unifra.br/professores/daniela_aline/Anderson,%20Chris%20-%20A%20Cauda%20longa.pdf. Acesso em 05 de jan. 2012.

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

BRANT, Leonardo. Edital: o santo remédio. Cultura e Mercado, 11 de julho de 2009. Acesso em 17 de jan. 2013. Disponível em: http://www.culturaemercado.com.br/pontos-de-vista/edital-o-santo-remedio/

CONVENÇÃO SOBRE A PROTEÇÃO E PROMOÇÃO DA DIVERSIDADAS EXPRESSÕES CULTURAIS – UNESCO – BR/ 2007/PI/H/1. Acesso em 20 de jan. 2013. Disponível em http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf

CORRÊA, Elizabeth Nicolau Saad. (org.) Curadoria Digital e o Campo da Comunicação. 1ª ed, São Paulo, ECA-USP, 2012.

COSTA, Marcelo. Natura Musical anuncia contemplados 2011. Calmantes com Champagne 2.0 (blog), dez. 2011. Disponível em http://screamyell.com.br/blog/2011/12/16/natura-musical-anuncia-contemplados-2011/. Acesso em 02/04/2013.

COSTA, Vinícius. Natura Musical divulga projetos selecionados na primeira fase do Edital Nacional 2012. Saraiva Conteúdo, 06 de nov. de 2012. Disponível em http://www.saraivaconteudo.com.br/Noticias/Post/48739. Acesso em 02 de abril de 2013.

DA REDAÇÃO. A sabedoria das multidões será substituída pelas curadorias, sabe por quê? DigitalAge2.0, 26 de set. de 2011. Disponível em http://www.digitalage20.com.br/2011/98/a-sabedoria-das-multidoes-sera-substituida-pela-curadoria-sabe-por-que/. Acesso em 04 de jan 2013.

DA REDAÇÃO. Divulgados os selecionados do Natura Musical – categoria Fomento à Música, 15/12/2010. *Agora* – O Jornal do Sul. Disponível em http://www.jornalagora.com.br/site/content/noticias/detalhe.php?e=1&n=5141. Acesso em 02 de abril de 2013.

Edital bahia 2012 – natura musical – regulamento

Edital de projetos incentivados – conexão vivo 2010

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

FRÓES, Rômulo. Chico e Caetano ao mesmo tempo. *Estadão*, 03 de fevereiro de 2012. Disponível em http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,chico-e-caetano-ao-mesmo-tempo,831109,0.htm

JANOTTI JR. Jeder. Música Popular Massiva e Comunicação: um universo particular. In INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. *XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Santos – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007.

JUNIANI. Márcia Castro (2012 – De Pés no Chão). DNA Discoteca Nacional, abril de 2012. Disponível em http://discotecanacional.com/index.php/marcia-castro-2012-de-pes-no-chao/. Acesso em 02 de abril de 2013.

MARCHI, Leonardo De. Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede. In HERSCHMANN, Micael M. (org.). *Nas bordas e fora do mainstream musical*. São Paulo, Ed. Estação das Letras e das Cores, 2011, p. 145-163.

NATURA MUSICAL. http://www.naturamusical.com.br/conheca-o-programa-de-incentivo-musica-brasileira. Acesso em 02 de abril de 2013.

PLANO NACIONAL DE CULTURA – DIRETRIZES GERAIS. Ministério da Cultura, 2ª edição. Disponível em http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/10/pnc_2_compacto.pdf

PRETO, Marcus. Artistas fazem nova MPB mesmo sem apoio de grandes gravadoras. *Revista Serafina* – Folha de S. Paulo, 29 de abril de 2012. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/serafina/1082810-artistas-fazem-nova-mpb-mesmo-sem-apoio-de-grandes-gravadoras.shtml. Acesso em 30 de março de 2013.

SÁ, Simone Pereira de. Se você gosta de Madonna também vai gostar de Britney! Ou não? Gêneros, gostos e disputa simbólica nos Sistemas de Recomendação Musical. *In Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação* – E-compós. Brasília, v.12, n.2, maio/agosto de 2009.

WIKIPEDIA. Rômulo Fróes. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%B4mulo_Fr%C3%B3es. Acesso em 17 de janeiro de 2013.

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

As perspectivas pós-coloniais e feministas em etnomusicologia, os *jazes* e a construção do olhar do/a pesquisador/ora

Laurisabel Maria de Ana da Silva
silvalaurisabel@gmail.com
Universidade Federal da Bahia

Resumo: O presente trabalho propõe o estabelecimento de relação entre as perspectivas dos estudos pós-coloniais e feministas incluídas no escopo de estudos etnomusicológicos e a pesquisa empreendida por mim durante o curso de mestrado em Etnomusicologia que tem como tema os jazes, grupos musicais atuantes na cidade de Salvador, estado da Bahia em meados do século XX. Propõe ainda uma reflexão sobre as modificações sofridas no olhar do pesquisador/ora ao longo da história da disciplina e no meu próprio olhar frente às questões surgidas durante a realização desses estudos.

Palavras-chave: *jazes*, estudos culturais, etnomusicologia

Abstract: This paper proposes the establishment of a relationship between perspectives in postcolonial studies and feminist studies within the scope of ethnomusicological studies and the research undertaken by me during the course of a Master's degree in Ethnomusicology whose theme is the *jazes*, musical groups active in Salvador, Bahia, in the mid-twentieth century. It also proposes a reflection on the changes in the researcher's perspective throughout the history of the discipline as well as my own perspective regarding the questions that arose during these studies.

Keywords: *jazes*, cultural studies, ethnomusicology

Introdução

Durante seu desenvolvimento as ciências humanas incorporaram e compartilharam conhecimentos que auxiliaram/auxiliam o entendimento dos vários contextos culturais os quais ela se propõe estudar. A esses conhecimentos já consolidados foram agregadas novas percepções. Proporcionadas por análises de tópicos trazidos dos estudos culturais tais como inconsciente político (Frederic Jameson), análise do discurso (Michel Foucault), linguagem (Mikhail Bakhtin) entre outros, elas foram ponto fundamental para o começo do que Carvalho (2001) chama de "descentramento da visão do mundo ocidental". Ainda segundo ele, esse descentramento possibilitou o surgimento de um novo olhar dos etnógrafos dos e nos países ditos periféricos sobre as culturas que estes se propõem a estudar.

Além deles, foram inseridos no escopo epistemológico da etnomusicologia alguns ramos de estudos antropológicos, dentre eles os estudos pós-estruturalistas, culturais e feministas. Pelinski (2006) relata que "entre as teorias pós-modernas que formaram a problemática da etnomusicologia contemporânea se destacam, além do pós-estruturalismo e pós-marxismo, as críticas pós-coloniais e feministas"[1] (Pelinsky, 2006, p. 3). A chegada desses estudos a-

[1] Entre las teorías posmodernas que han informado la problemática de la etnomusicología contemporánea, destacan - más allá del posestructuralismo y del posmarxismo-, las críticas postcolonial y feminista. (Pelinsky, 2006, p.3)

inda segundo ele traz à etnomusicologia a possibilidade de formular novas questões que vão além da busca da identidade sonora.

No presente trabalho busco analisar o foco de minha pesquisa, os jazes sob as lentes desses parâmetros agregados ao corpo do conhecimento etnomusicológico, sobretudo os estudos pós-coloniais e feministas, trazendo assim suas contribuições para a compreensão desse movimento musical e cultural sob novas perspectivas.

O jaze e as perspectivas pós-coloniais e feministas em etnomusicologia

Os jazes eram conjuntos populares na cidade de Salvador, Bahia em meados do século XX. Minha pesquisa se atém ao período de atuação que compreende a década de cinquenta do referido século. Sua formação instrumental era similar a das "jazz-band" dos Estados Unidos, composta por contrabaixo, percussão, instrumentos com teclado e, segundo alguns depoimentos, violão no lugar da guitarra elétrica. Tinham como foco de atuação clubes e residências onde animavam bailes, quando para isso eram solicitados, e também programas de rádio.

Os primeiros depoimentos dados por D. Maria das Dores de Ana da Silva, minha mãe, D. Nivalda Costa e D. Agnalda Rocha[2] e o do músico Carlos Lázaro da Cruz, conhecido como Cacau do Pandeiro quando confrontados, apresentaram aparentes contradições. Estas podem ser compreendidas através do entendimento dos papéis diferentes exercidos pelos/as entrevistados/as, levando-se em consideração o conceito de conhecimento situado trazido por Haraway (1988), conceito esse que integra o conjunto de conhecimentos pertencentes aos estudos feministas e que na presente discussão também será usado para embasar as minhas reflexões sobre os depoimentos dados pelos expectadores (oras) e músicos/ musicistas atuantes nos jazes.

Tendo como objetivo analisar a minha atuação enquanto pesquisadora, julgo oportuna a apresentação de um breve histórico sobre o pensamento etnográfico. Carvalho (2001) apresenta em seu texto "O olhar etnográfico e a voz subalterna" três modos de olhar etnográficos percebidos por ele em seus estudos sobre etnografias. O primeiro tipo de olhar corresponde ao do etnógrafo que "escrutina a alteridade sem registrar nenhuma falta essencial do seu ser (...); a cultura alheia, ainda que respeitada, é basicamente objetivada..." (Carvalho, 2001, p. 113); o segundo modo de olhar etnográfico analisado pelo pesquisador é aquele em que o estudioso mantém um olhar distanciado. O terceiro perfil reflete o momento que questiona a posição privilegiada do autor, criticando a construção da autoridade etnográfica.

A partir dessa revisão em torno do olhar do pesquisador e a renovação da construção de pensamento provocada por esta, refletirei sobre minha atuação enquanto pesquisadora, buscando assim uma nova forma de inserir o texto etnográfico no meu texto analítico, colocando-o como ponto fundamental de embasamento para as discussões produzidas. A importância da crítica à autoridade etnográfica citada por José Jorge de Carvalho se materializa neste momento, a meu ver, no cuidado dispensado por mim enquanto pesquisadora na inserção dos saberes trazidos pelos integrantes desses grupos culturais e de sua audiência

[2] Nomes fictícios

nos textos produzidos por mim durante a realização desta pesquisa. Viabilizar a possibilidade do "contar junto", de explicitar e analisar em parceria com esses/as participantes o conhecimento por eles gerado talvez seja uma alternativa para o desenvolvimento da teoria de construção de conhecimento.

As ausências

Durante relatos dados por D. Maria das Dores de Ana da Silva, minha mãe, D. Nivalda Costa e D. Agnalda Rocha foi constatada a ausência da participação de mulheres nos jazes. Já o músico Carlos Lázaro da Cruz, conhecido como Cacau do Pandeiro, relatou em entrevista a existência de cantoras que se apresentavam junto com os jazes e citou nomes como Toninha Luna e Miriam Tereza. Em auxílio à compreensão dessa aparente contradição trago as análises feitas por Santos (2002) em sua exposição envolvendo as sociologias das ausências e das emergências. Segundo ele:

> Enquanto a sociologia das ausências expande os domínios das experiências sociais já disponíveis, a sociologia das emergências expande o domínio das experiências sociais possíveis. As duas sociologias estão estreitamente associadas, visto que quanto mais experiências estiverem hoje disponíveis no mundo mais experiências são possíveis no futuro. (Santos, 2002, p. 28)

Tendo em vista essa perspectiva, penso ser possível sanar essa impressão de discordância discutindo esses e outros pontos aparentemente dissonantes que possivelmente aparecerão através de campos sociais "onde a multiplicidade e diversidade mais provavelmente se revelarão..." (Santos, 2002, p. 27). Neste caso específico opto pela reflexão feita a partir da "experiência do reconhecimento" que para o autor "trata-se de diálogos e conflitos possíveis entre sistemas de classificação social" (Santos, 2002, p. 28). Classificações essas ligadas a marcadores de diferença como raça e gênero discutidos pelos estudos pós-coloniais e feministas.

Os jazes em Salvador tiveram sua atuação registrada, segundo depoimento do músico Cacau do Pandeiro, até início da década de 60. O funcionamento do primeiro estúdio da capital data de meados da mesma década, não alcançando em atividade essas agremiações musicais. Então como realizar um estudo na área de música sem a presença dos exemplos musicais?

Como primeiro recurso utilizei as lembranças dos participantes desse movimento musical. Durante as entrevistas perguntava à (ao) participante se este se recordava de alguma canção que houvesse sido executada por algum jaze e a anotava. Consegui assim uma pequena lista. Durante a etapa seguinte busquei as músicas na internet com auxílio de aplicativos como o Emule e também em redes sociais como o *You Tube*. Em tempos onde o arcabouço tecnológico facilita as comunicações e coloca à disposição recursos difíceis de serem acessados anteriormente, a etnomusicologia dispõe desses meios em auxílio às pesquisas. Caroso (2008) descreve alguns trabalhos com a intenção de refletir sobre as possibilidades que a utilização dos recursos virtuais agregaram à produção musical.

Além da ausência de registros sonoros realizados pelos jazes, a ausência da atuação do jaze no presente momento é também um fator a ser considerado durante as análises às quais a presente pesquisa se propõe.

Apesar dessas ausências é possível afirmar a importância cultural que os jazes tiveram na sua época de atuação. Agregavam músicos que atuavam nos mais diversos segmentos, di-

versificavam a vida cultural da cidade e difundiam músicas vindas de outras tradições culturais, a exemplo dos ritmos característicos da região caribenha e das valsas vindas da Áustria. Sua relevância também é demonstrada através da atuação constante desses grupos em bailes em residências particulares e em clubes, ambientes esses importantes para a vida social da cidade naquele momento histórico.

Conclusão

A chegada de conhecimentos ao escopo teórico da etnomusicologia trouxe a possibilidade de ampliação às discussões já existentes na disciplina e inspirou outras tantas reflexões importantes para essa área teórica.

A inclusão dos demarcadores de diferença raça, gênero, etnia, geração e classe possibilitaram a inserção de variados prismas ao entendimento das relações música/cultura/sociedade, ampliando assim os caminhos de reflexão do/a pesquisador/ora sobre os seus projetos de pesquisa e sobre sua própria atuação.

Em vista disso venho trabalhando em minha pesquisa sobre o jaze no intuito de trazer reflexões que incluem questões levantadas pelos estudos pós-coloniais e feministas, para compreensão de outros aspectos enriquecedores para a análise do tema, também refletindo sobre minha atuação enquanto pesquisadora.

REFERÊNCIAS

CAROSO, Luciano. Práticas musicais em comunidades virtuais: etnomusicologia do ciberespaço? In*: X Congresso da SIBE: Anais*. Salamanca, 2008. Disponível em: http://www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/por-uma-etnomusicologia-no-ciberespaso-extratextualidade-virtualidade-e-materialidade/612/. Acesso em 05/12/2012.

CARVALHO, José Jorge. O olhar etnográfico e a voz subalterna. *In: Horizontes Antropológicos*, n.15, n.7. Porto Alegre, 2001, p. 107-147. Disponível em: www.unb.br/ics/dan/serie261empdf.pdf.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. trad. Renato da Silveira . Salvador: EDUFBA. 2008.

HARAWAY, Donna. Situated Knowledges: the science question in feminism and the privilege of the partial perspective. In: *Feminist Studies*, vol. 14, n. 03, p. 575-599. Disponível em: www.jstor.org/stable/3178066. Acesso em 15/10/2008.

MIDLLETON, Richard. Music Belongings. Western Music and It's Low Other. In: BORN, Georgina; Hesmondhalgh, David (ed.). *Western Music and Its Others*: *Difference, representation and appropriation in music*. Los Angeles: University of California Press, 2000. p. 59-85.

PELINSKI, Ramón. Etnomusicología en la edad posmoderna. Disponível em www.candela.scd.cl/docs/pelisnki.htm. Acesso em 05/12/2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. Disponível em www.ces.uc.pt/bss/documentos/sociologiadasausencias.pdf. Acesso em 17/12/2012.

A eclosão da Tropicália e os migrantes nordestinos

Leonardo Corrêa Bomfim
leocorreak@gmail.com
Universidade Estadual Paulista (UNESP – PPGM)

Resumo: Esta pesquisa, inicialmente, partiu da seguinte discussão: É possível afirmar que, o fato de grande parte dos integrantes da Tropicália, oriundos do Nordeste, terem se fixado em São Paulo por volta de 1965, foi um dos grandes motivos a desencadear a formação deste movimento, atingindo uma repercussão histórica nacional e internacional? Diversos autores como Favaretto (1979), Calado (1995 e 1997), Naves (2001), Basualdo (2007), Campos (2008), Dunn (2009), Cord (2011), entre outros, já defenderam inúmeras razões para a eclosão do tropicalismo, no entanto, busquei focar no fenômeno da migração de seus integrantes como um dos motivos a contribuir para a incorporação de elementos e para consolidação deste movimento. Destaco que, nenhum destes autores, apesar de terem citado este deslocamento geográfico, focou neste ponto como um fator de grande relevância. A partir desta discussão, também surgiram outras questões, como: Quais motivos trouxeram os tropicalistas para São Paulo? Como os tropicalistas adaptaram a poesia e a música de caráter mais "tradicional" nordestina, às influências musicais e poéticas "modernas", de vanguarda, em São Paulo? Como conclusão, acredito ser possível a afirmação de que a Tropicália foi um movimento que refletiu um momento social, inserido neste processo migratório do nordeste para o sudeste brasileiro, ocorrido entre os anos 1950 e 1980, com o desenvolvimento industrial desta última região. Além disso, também destaco a importância da vinda para esta cidade, no sentido de proporcionar um convívio de culturas distintas e uma posterior síntese, com a consolidação das ideias e das complexas sonoridades da Tropicália.

Palavras-chave: Tropicália; Migração Nordestina; São Paulo.

Abstract: This research was initially based on the following debate: Is it possible to say that the fact that most *Tropicália* members, from the Northeast, settled in São Paulo in 1965 was a primary reasons for the development of this movement, resulting in historical national and international repercussions? Several authors, such as Favaretto (1979), Calado (1995 and 1997), Naves (2001), Basualdo (2007), Campos (2008), Dunn (2009), Cord (2011), among others, have presented numerous reasons for the development of *Tropicalismo* (Tropicalism). Nevertheless, this research focuses on the migration phenomenon of its members as one of the contributing factors to the incorporation of elements and to the consolidation of this movement. Other debates have also emerged: What brought the *tropicalistas* to São Paulo? How did *tropicalistas* adapt their "traditional" Northeastern poetry and music to the "modern" poetic and musical influences in São Paulo? As a conclusion, I believe it is possible to assert that *Tropicália* was a movement that reflected a social moment, part of the migratory process, which occurred between 1950 and 1980, that led Brazilians from the northeast to the industrializing southeast, Furthermore, I also emphasize the importance that coming to this city had in providing a space for the dialoguing of different cultures and a subsequent synthesis, with the consolidation of the ideas and complex sonorities of *Tropicália*.

Keywords: *Tropicália*; Northeastern migration; Sao Paulo.

Esta pesquisa, inicialmente, partiu do propósito de levantar a seguinte discussão: É possível afirmar que, o fato de grande parte dos integrantes da Tropicália, oriundos do Nordeste (Bahia[1]), terem se fixado em São Paulo por volta de 1965, foi um dos grandes motivos a desencadear a formação deste movimento, atingindo uma repercussão histórica nacional e internacional?

Ciente de que diversos autores como Celso Favaretto (1979), Carlos Calado (1995 e 1997), Santuza Cambraia Naves (2001), Carlos Basualdo (2007), Augusto de Campos (2008), Christopher Dunn (2009), Getúlio Mac Cord (2011), entre outros, já defenderam em seus livros inúmeras razões para a eclosão do tropicalismo, busco nesta comunicação focar no fenômeno da migração de seus integrantes como um dos motivos a contribuir para a incorporação de elementos e para consolidação deste movimento. É necessário frisar que, nenhum destes autores, apesar de terem citado este deslocamento geográfico, focou neste ponto como um fator de grande relevância.

De acordo com a historiadora Verônica Secreto, os processos migratórios da população do nordeste brasileiro são um fenômeno social recorrente desde a segunda metade do século XIX. (2007, p. 45). A partir do "Primeiro Ciclo da Borracha" - auge entre 1879 e 1912 -, trabalhadores nordestinos já se deslocavam para a região amazônica em busca de empregos na área de extração do látex. Tal migração chegou inclusive a ser incentivada pelos Governos Estadual e Federal, por conta da seca que assolou o nordeste nesta época, especialmente o estado do Ceará. (Villa, 2000, p. 64)

Entre as décadas de 1930 e 1950, também podemos destacar um intenso fluxo migratório de nordestinos para o estado de São Paulo, onde a mão de obra era direcionada para as fazendas produtoras de algodão e café, além do plantio de cana-de-açúcar. Os trabalhadores também desempenhavam papéis como a abertura de matas para o plantio ou a pecuária, ligadas ao surgimento de novas fazendas. (Ferrari, 2005, p. 70)

Com o desenvolvimento industrial das regiões Sudeste e Sul do Brasil, ocorrido entre os anos de 1950 e 1980, as migrações de nordestinos se intensificaram, principalmente em capitais como o Rio de Janeiro e São Paulo (Ferrari, 2005, p. 71). Os migrantes, em busca de uma ascensão social, melhores condições de trabalho e salários mais altos, se instalaram nestas capitais, buscando fugir das constantes secas e da estagnação econômica que eram forçosamente habituados em suas terras natais no Nordeste. É importante frisar que, mesmo reduzido o fluxo migratório, este ainda é bastante frequente nos dias atuais.

Obviamente, junto à mão de obra, os trabalhadores também levavam em suas bagagens diversos traços culturais, como o modo de pensar, falar e agir, a culinária, as crenças, a indumentária, a poesia, o artesanato, o folclore, as manifestações populares e, logicamente, a música. Baseado neste último fator cultural, desenvolvemos esta pesquisa focando nos integrantes do movimento tropicalista e na transferência e fixação de alguns membros para São Paulo na segunda metade da década de 1960.

Com o aprofundamento na questão inicial, surgiram também outras questões, como: Quais motivos trouxeram os tropicalistas para São Paulo? Como os tropicalistas adaptaram a poe-

1 Estamos priorizando o Estado da Bahia ao tratarmos dos tropicalistas, pois, dos integrantes de origem nordestina que compuseram este movimento, a grande maioria é baiana, com exceção de Torquato Neto, que é de Teresina, Piauí.

sia e a música de caráter mais "tradicional" nordestina, às influências musicais e poéticas "modernas", ou de vanguarda, em São Paulo?

Com o intuito de responder a estas questões, foi preciso retornar alguns anos nas carreiras dos integrantes deste movimento, para buscar, primeiramente, o que os conectou como um grupo unificado. Com a exceção dos "Mutantes" e Rogério Duprat, que vieram a conhecer o restante do grupo somente em São Paulo, a maioria dos outros membros já se conhecia, exatamente por estar, de certa forma, inserida no cenário musical e artístico soteropolitano.

O primeiro espetáculo que uniu uma grande parcela dos tropicalistas ocorreu em 1964, na inauguração do Teatro Vila Velha em Salvador, e tinha por nome "Nós, por exemplo", onde foram apresentadas composições dos próprios artistas, algumas bossas e canções de Dorival Caymmi. A apresentação contava com a participação de Caetano Veloso, Tom Zé, Maria Bethânia e Gal Costa no elenco, Gilberto Gil e Roberto Santana na direção musical, e João Augusto na direção geral. (Gilberto Gil, 2012)

Após este, diversos espetáculos foram desenvolvidos por estes artistas, entre eles o "Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova", em que participaram Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa, Alcivando Luz, Antônio Renato (Perna Fróes), Djalma Corrêa e Fernando Lona. Os shows ocorreram entre 21 e 23 de novembro de 1964, no Teatro Vila Velha (Calado, 1997, p. 55). Além deste show, também montaram a apresentação de *"*Mora na Filosofia", concerto solo de Maria Bethânia, dirigido por Caetano e Gil. Nesta época, Nara Leão, que estava em turnê pelo Nordeste, a ouviu cantando em Salvador e se interessou bastante por sua voz e performance (Góes, 2007, p. 199).

Após algum tempo, Nara participou do espetáculo "Opinião" no Rio de Janeiro, trabalhando ao lado de cantores/compositores como Zé Kéti e João do Vale, sendo a direção musical feita por Dori Caymmi e a coordenação geral a cargo do renomado diretor Augusto Boal (Albin, 2003, p. 319). No entanto, a cantora teve alguns problemas de saúde, mais especificamente com a voz, e acabou convidando Bethânia para substituí-la numa temporada de shows. O sucesso da nova cantora foi estrondoso, e sua estreia, em 13 de fevereiro de 1965, foi marcada por uma impactante interpretação da canção "Carcará", um baião que determinou o início da carreira de Maria Bethânia em âmbito nacional – tornando-a, inclusive, um ícone da canção de protesto[2] (Schumaher; Vital Brazil, 2001, p. 373). Como Bethânia ainda era menor de idade – possuía apenas 17 anos -, seu irmão Caetano teve que acompanhá-la ao Rio de Janeiro, a pedido de seu pai, como uma espécie de tutor. Nos ensaios, Boal também se interessou pelo talento do irmão e acabou convidando-o para uma nova peça, "Arena Canta Bahia", em que também foram chamados outros tropicalistas.

Este evento foi o primeiro espetáculo apresentado em São Paulo pelos tropicalistas, sendo pré-estreado em 8 de setembro de 1965 (Teatro de Arena, 2008, p. 21). A produção teve como direção geral e texto, Augusto Boal; Direção Musical de Caetano Veloso e Gilberto Gil; Supervisão, Carlos Castilho; e no Elenco, Maria Bethânia, Gal Costa, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Piti, Jards Macalé (violão), Roberto Molin (bateria), Bene Dantas (flauta).

[2] Consideramos aqui "canções de protesto" aquelas que discutem questões de natureza política, reivindicam direitos da sociedade, questionam elementos como a desigualdade social, a pobreza e a repressão do governo vigente, principalmente, nesta década de 1960 e 1970.

Boal, que conduzia o teatro de Arena desde 1956, havia estreado no mesmo ano o engajado espetáculo "Arena Conta Zumbi", que teve uma enorme repercussão, sendo assim, quis dar continuidade a este processo que associava musicais às peças teatrais e "se assemelhava aos musicais da *Broadway*" (Veloso, 1997, p. 82).

Diversos outros motivos trouxeram os músicos baianos para São Paulo, como por exemplo, Gilberto Gil, que, em 1965, após casar-se com Belina de Aguiar, transferiu-se com a esposa para a capital paulista para trabalhar como *trainee* na empresa *Gessy Lever*, e só após alguns meses se apresenta no "Arena Canta Bahia" (Calado, 1997, p. 67). Ou seja, o motivo primordial da vinda de Gil para São Paulo não foi a música, e sim o emprego na área administrativa desta indústria. O compositor passou a se dedicar exclusivamente à música apenas em 1966, quando adquiriu certa notoriedade no programa de Elis Regina na Rede *Record*, "O Fino da Bossa", sendo convidado pela *Philips* para gravar seu primeiro disco (Gilberto Gil, 2012).

Tom Zé, que nesta época ainda morava em Salvador, havia perdido os dois empregos que possuía para se sustentar durante sua fase de estudo musical na capital soteropolitana, sendo assim, passava por dificuldades financeiras e, principalmente por esta razão, aceitou o convite de Caetano Veloso para se apresentar em São Paulo com o grupo tropicalista (Danç-êh-sá, 2008).

Ainda que o processo migratório e a fixação dos integrantes da Tropicália em capitais do sudeste, como São Paulo e Rio de Janeiro, tenha sido, em sua maioria, por questões relacionadas à carreira artístico-musical, não podemos negligenciar as razões deste deslocamento geográfico, uma vez que este também foi desencadeado pelo intuito de buscar oportunidades de trabalho, estabelecendo, assim, um maior contato com os amplos cenários artísticos destas cidades. Fatores como, uma indústria fonográfica mais desenvolvida; maior número de redes televisivas; maior quantidade de shows, espetáculos e peças de teatro; grande número de locais para apresentação (bares e casas de show); maiores financiamentos para eventos; público mais amplo; criavam um ambiente que expandia a oferta de trabalho para os artistas, não só da Bahia ou Nordeste, mas de todo o Brasil.

A migração nordestina foi tema de diversas expressões artísticas, desde a literatura de Graciliano Ramos em *Vidas Secas* (1938), passando pelas pinturas de Cândido Portinari, no quadro "Retirantes" (1944), à notória interpretação de Maria Bethânia da polêmica canção "Carcará" (1965), de João do Vale e José Cândido, sendo esta, uma questão ainda bastante frequente. No âmbito tropicalista, também é possível encontrarmos evidências deste objeto em diversas canções. Uma destas seria "Mamãe coragem" (1968), que compõe o disco-manifesto do movimento. Esta canção de Caetano Veloso e Torquato Neto "descreve a carta de um migrante que, depois de declarar que nunca mais vai voltar, consola a mãe dizendo para ela ler um romance popular para não chorar" (Dunn, 2009, p. 125).

Outro exemplo a abordar este tema seria a canção "Menina Jesus" (1978), de Tom Zé, presente no disco, "Correio da Estação do Brás". Além disso, o próprio bairro do Brás em São Paulo, que inicialmente era uma colônia italiana, hoje abriga um grande número de nordestinos, "Seu aspecto é de cidade do interior da Bahia ou Pernambuco em dia de feira. Sotaque nordestino, jabá, maniçoba, sarapatel, carne de sol, farinha de copioba, puxa, quebra-queixo, caçuas, jerimuns, fê, guê, lê, mê, nê" (Tom Zé, 2012). Neste disco, antes de iniciar esta canção, ainda há um breve (e irônico) comentário que afirma que "O nordestino que vem tentar o Sul só pode visitar os seus quando tiver comprado três importantes símbolos

da civilização: um rádio de pilha, um relógio de pulso e um par de óculos escuros" (Tom Zé, 2012). O integrante Tom Zé, na própria capa do disco conceitual "Tropicália ou *Panis et circensis*" (1968), também aparece com um terno bastante simples e uma mala na mão, representando, entre outros elementos, o migrante nordestino que chega a São Paulo.

Não podemos deixar de destacar o importante papel dos "Festivais da Música Popular Brasileira" da Rede *Record*, pois estes também contribuíram em muito para a propagação das canções tropicalistas, levando-as a um grande público nacional e ampliando a área de abrangência dos seus materiais artísticos, através das principais mídias (como meio de comunicação social) brasileiras que se instalavam em centros como Rio de Janeiro e São Paulo. O "Festival da Música Popular Brasileira" de 1967, apresentado pela Rede *Record*, talvez tenha sido o principal veículo a tornar os artistas baianos reconhecidos nacionalmente. Após este evento, Caetano Veloso e Gilberto Gil tornaram-se, instantaneamente, astros da música popular (Uma noite em 67, 2010; Tropicália, 2012). Neste programa, a *Record* revelou obras como "Domingo no Parque", de Gilberto Gil e "Alegria, alegria" de Caetano Veloso – obtendo respectivamente segundo e quarto lugar neste ano -, sendo que, ainda neste momento, nem mesmo os próprios artistas integrantes tinham plena consciência de que estavam dando origem a um movimento.

Gilberto Gil chegou a afirmar que, na verdade,

> eu não tinha nada na cabeça a respeito do tropicalismo. Então a imprensa inaugurou aquilo tudo com nome de tropicalismo. E a gente teve que aceitar, porque tava lá, de certa forma era aquilo mesmo, era coisa que a gente não podia negar. Afinal, não era nada que viesse desmentir ou negar nossa condição de artista, nossa posição, nosso pensamento, não era. Mas a gente é posta em certas engrenagens e tem que responder por elas (Favaretto, 1979, p. 10).

Em 1968, o IV "Festival da Música Popular Brasileira" também revelou outras três composições de tropicalistas, no caso "São São Paulo", de Tom Zé, classificada em 1° lugar pelo Júri Especial; "Divino Maravilhoso", de Caetano e Gil, interpretado por Gal Costa e eleita em 3° lugar pelo Júri Especial; e "2001", de Rita Lee e Tom Zé, interpretada por "Os Mutantes", sendo classificada em 4° lugar pelo Júri Especial (Mello, 2003, p. 328).

Excedendo às questões de difusão destas canções, mas abordando uma temática mais relacionada à estética musical, foi também em São Paulo que os tropicalistas tiveram contato com a poesia concreta, de Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos, assim como com o grupo de rock psicodélico/progressivo que participou do disco-manifesto, "Os Mutantes" – composto na época por Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias. Ainda nesta cidade, os artistas baianos estabeleceram parcerias com compositores/arranjadores eruditos de vanguarda, como Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Damiano Cozzela e Sandino Hohagen, que trouxeram uma nova roupagem para as composições destes músicos.

Diversos artistas do campo musical advindos do nordeste, muitas vezes, buscavam apenas puramente levar os gêneros que ouviam em suas cidades natais e tocá-los em outras regiões e capitais do Sudeste ou do Sul. No entanto o interesse dos tropicalistas era diverso, a intenção não era apenas de propagar sua cultura local, mas sim de mesclar esses gêneros e estilos com a cultura jovem e urbana da época, especialmente às das capitais do Rio de Janeiro e São Paulo, adquirindo assim um caráter bastante híbrido, criativo e irônico e ao mesmo tempo crítico e engajado social e politicamente.

É imprescindível destacar as influências de elementos que foram incorporados à estética tropicalista através do estabelecimento da residência destes artistas na capital paulista. O maestro Rogério Duprat, que também se apresenta na capa do disco conceitual, foi essencial para a estruturação do tropicalismo, pois, sendo um movimento que, em partes, foi baseado no ideal antropofágico oswaldiano, estabeleceu conexões e quebrou barreiras entre as concepções ditas de "popular" e "erudito".

Considerando, inicialmente, o disco-manifesto "Tropicália" ou *"Panis et Circensis",* podemos notar, em todo o álbum, um sincretismo no pensamento musical/artístico tropicalista, sendo esta uma característica que identifica o movimento. As sonoridades propostas pelos arranjos de Rogério Duprat, além de buscar uma conexão entre todas as músicas do álbum – tendo como referência o notável disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), dos *Beatles* – utilizando efeitos sonoros e recursos musicais ou não, cria conexões entre universos tidos como distintos, que englobavam desde a música "popular" e ritmos latinos - em boleros, salsas marchas, baiões e *rocks* - à música "erudita" ou orquestral.

Além disso, na época, dentro da música popular brasileira, ainda podíamos considerar algumas cisões entre os cantores de músicas de protesto - normalmente associados à esquerda política, defendendo um retorno aos sambas "tradicionais" e indo contra a invasão de músicas estrangeiras -, e os cantores da "Jovem Guarda", que estavam mais interessados no "iê-iê-iê" dos *Beatles* e nos grupos de rock internacionais, distanciando-se de uma postura política engajada. Em meio a estes conflitos eclodiu a Tropicália, que não se enquadrava em nenhuma destas propostas e mais soava com uma intervenção, uma renovação estética que não se limitava somente à música, abrangendo também outras manifestações artísticas, como o teatro, a poesia, o cinema, as artes plásticas etc.

Neste disco que lançou o movimento, também é possível observarmos o caráter de poesia concreta que a obra "Batmacumba" assume, evidenciando uma clara influência dos poetas que os músicos baianos tiveram contato em São Paulo. O próprio nome da canção já é um híbrido, misturando o personagem das revistas de quadrinhos *Batman*, com a Macumba[3], uma acepção religiosa também sincrética, ampliando ainda mais a miscigenação. Além disso, a canção que neste disco é tocada por uma fusão de bandolim, baixo elétrico, atabaques, pandeiro meia-lua e bateria, na versão gravada no disco de "Os Mutantes", em 1968, são incorporados solos de guitarras com distorções características das sonoridades psicodélicas[4].

A poesia concreta continuou a influenciar os tropicalistas por diversos anos, levando-os a composições que utilizavam tanto neologismos, quanto seus recursos de sonoridade ou visuais - poema gráfico ou poema visual. Podemos citar, entre estas "Cademar" (1973), "Menina, amanhã de manhã" (1972), de Tom Zé; "De palavra em palavra" (1972), de Caetano Veloso; "Alfômega" (1969), de Gilberto Gil, entre outras.

A "Geleia Geral" que compôs a Tropicália, possuía também como ingredientes a música de caráter mais "tradicional" ou popular nordestina, presente, por exemplo, em fragmentos de baião na canção "Mamãe Coragem", que mantém o modo mixolídio - bastante característi-

[3] É interessante observar que o termo "macumba", nesta letra é grafado com a letra "k", "makumba", remetendo a uma apropriação, feita pelos tropicalistas, possivelmente do alfabeto da língua inglesa.

[4] Acredita-se que, nesta época, utilizar uma guitarra elétrica em sua música era uma atitude que ia além de uma estética musical, era também uma atitude política.

co desta região -, ou mesmo nas citações do Boi-Bumbá: "Êh bumba iê iê boi, ano que vem mês que foi", no refrão da sexta canção do disco-manifesto. Este amálgama cultural também colocou ao lado, músicas como "Pipoca Moderna", interpretada pela Banda de Pífanos de Caruaru, e o *rock* "*Back in* Bahia*",* no disco "Expresso 2222" (1972), de Gil, desencadeando contrapontos entre a "tradição" e a "modernidade".

Outros antagonismos também foram abordados, por exemplo, a gravação do "Hino ao Senhor do Bonfim", que encerra o disco tropicalista, vinda logo em seguida da canção "Batmacumba". Além de uma representação do sincretismo religioso, característico do Brasil – já que uma música se funde à outra –, podemos afirmar que, neste caso, também ocorre uma ruptura entre dualismos, de forma que o álbum aborda questões que envolvem tanto o "sagrado" quanto o "profano".

Além da música, a combinação das indumentárias utilizadas pelos membros do movimento também tinha esta função de intervenção, de ruptura entre dicotomias. Com o intuito de chocar, quebrando alguns padrões estabelecidos, os artistas utilizavam simultaneamente, desde colares do candomblé a batas e túnicas africanas, de cabelos *black-power* a roupas modernas, plásticas e até de tons fluorescentes, enfim, todo o tipo de adereços contrastantes. Em seus trajes, faziam referências à cultura afro, à contracultura *hippie*, à psicodelia, à corrida espacial e, logicamente, à sua própria cultura local - seja esta baiana, nordestina ou sertaneja -, sempre buscando fundi-las à modernidade da cultura *pop*, jovem e urbana paulista, que, claramente, também possuía traços de cosmopolitismo.

Como uma referência ao impacto que a cidade de São Paulo causou nesses artistas, podemos citar também as homenagens musicais – um tanto fora do comum - à cidade que os acolheu, como o samba de Caetano intitulado "Sampa" (1978), e a música de Tom Zé "São São Paulo".

Para destacar e reforçar este laço criado entre estas regiões, citando aqui mais um exemplo de que este processo migratório se reflete até os dias atuais, não posso deixar de comentar sobre o espetáculo ocorrido no dia 25 de janeiro de 2013, aniversário da capital paulista, de nome "O Nordeste é aqui", com a participação de diversos compositores desta região, entre eles Tom Zé, Siba da Rabeca, e outros. Neste dia, foram apresentadas canções de grandes representantes da música nordestina, desde os mais "tradicionais" aos mais "modernos", como Luís Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Chico *Science*, entre outros. Este *show* é mais um ponto que nos evidencia o quanto a migração de nordestinos foi, e é representativa, tanto para a consolidação do tropicalismo – diante da fixação e do convívio de seus integrantes nesta cidade -, quanto no processo de hibridação cultural desta grande metrópole.

Diante de tais fatos e indícios, é possível afirmar que a Tropicália foi um movimento que teve sua origem através de um reflexo social, inserido neste processo migratório do nordeste para o sudeste brasileiro. Dentre tantos motivos que trouxeram os integrantes deste movimento para São Paulo, cada um com uma história distinta, temos que destacar a importância da vinda para esta cidade na consolidação das ideias e das complexas sonoridades da Tropicália, que se repercute até os dias atuais, em todos os seus aspectos e características.

REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

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

CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

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

CAMPOS, Augusto de. *O Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CORD, Getúlio Mac. *Tropicália – um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Ferreira, 2011.

DANÇ-ÊH-SÁ. Entrevista. Direção: Tom Zé e João Marcelo Bôscoli. São Paulo: Trama, 2008. 1 DVD, 96 min.

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

FAVARETTO, Celso F.. *Tropicália – Alegoria, alegria.* São Paulo: Kairós, 1979.

FERRARI, Monica. A migração nordestina para São Paulo no segundo governo Vargas (1951-1954) – Seca e desigualdades regionais. 2005. 160p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). UFSCAR – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2005.

GILBERTO GIL. *Biografia*. Disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_bio.php?page=10&ordem=DESC . Acesso em: 9 dez. 2012.

GÓES, Ludenberg. *Mulher brasileira em primeiro lugar*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos Festivais: Uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

NAVES, S. C.. *Da bossa nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SCHUMAHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Érico. *Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade. Biográfico e Ilustrado.* Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SECRETO, Maria Verônica. *Soldados da borracha: trabalhadores entre o sertão e a Amazônia no governo Vargas.* São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

TOM ZÉ. Discografia. Disponível em: http://www.tomze.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=77:correio-da-estacao-do-bras-1978-continental-1-01-404-177&catid=6:discografia&Itemid=54 . Acesso em: 05 dez. 2012.

TROPICÁLIA. Direção: Marcelo Machado. São Paulo: Bossa Nova Films, 2012.

UMA NOITE EM 67. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil. São Paulo: Vídeo Filmes, 2010. 1 DVD, 85 min.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VILLA, Marco Antônio. *Vida e morte no sertão: História da secas no Nordeste nos séculos XIX e XX*. São Paulo: Ática, 2000.

Do samba paulista e da narrativa que defende sua singularidade: apontamentos sobre os aspectos textuais e musicológicos desse discurso

Lígia Nassif Conti
ligianconti@usp.br
FFLCH/USP

Resumo: As reflexões que orientam este trabalho têm como ponto de partida o discurso em torno da defesa de uma particularidade para o samba na cidade de São Paulo em comparação ao samba do Rio de Janeiro. Em uma série de depoimentos e entrevistas, nota-se que um grupo de sambistas de São Paulo, especialmente na segunda metade do século XX, argumenta em favor de que o samba paulista é diferente do samba carioca em razão de sua origem diversa: os batuques que acompanhavam os festejos religiosos acontecidos no interior do Estado. A proposta desta apresentação é investigar as bases que fundamentam essa narrativa em torno do samba paulista. Para tanto, buscar-se-á analisar alguns sambas compostos pelos sambistas que defendem essa peculiaridade regional para o samba de São Paulo, e verificar se há distanciamento, e em que medida, entre os parâmetros rítmicos do samba paulista e do samba carioca. O intento da comparação é antes entender a construção dessa narrativa em torno de um gênero musical que buscar afirmar ou refutar a constatação de que o samba paulista é mesmo peculiar. A análise comparativa dos padrões rítmicos desses sambas tem como objetivo fundamentar social e musicologicamente os discursos em torno da pretensa diferença do samba paulista com relação ao carioca.

Palavras-chave: samba, São Paulo, padrões rítmicos

Abstract: The reflections which determine the nature of this study have as their starting point, the argument which concerns the defense of a particularity of the samba from the City of São Paulo in comparison with the samba from the City of Rio de Janeiro. In a series of testimonies and interviews, it was noted that a group of samba dancers from Sao Paulo, especially in the second half of the 20th century, argued in favor of the Sao Paulo samba as being different from the Rio samba because of the diversity of its origins: the hammering away at drums (batuques) that were part of the religious festivals that happened in the small villages and countryside of the state. The proposal of this presentation is to investigate the grassroots activities that prove these accounts about the Sao Paulo samba. Thus an analysis was made of some samba compositions by samba musicians that defend this regional peculiarity of the Sao Paulo samba, followed by a verification of the possibility of a distancing and if so, of what length between the rhythmic parameters of the Sao Paulo and Rio sambas. The intention of the comparison is first to understand the construction of this account concerning musical genre that seeks to affirm or refute the conclusion that the Sao Paulo samba is really peculiar. The comparative analysis of the rhythmic standards of these sambas has as its aim to prove socially and musically the arguments around the supposed difference of the Sao Paulo samba in relation to the Rio one.

Keywords: samba, São Paulo, rhythmic patterns

Há entre certo grupo de sambistas e entusiastas do samba de São Paulo uma ideia bastante recorrente de que o samba urbano de São Paulo tem (ou teria tido num passado recente)

uma peculiaridade que o diferencia do gênero carioca. O sambista Geraldo Filme, por exemplo, já havia feito uma jocosa provocação nos versos do seu primeiro samba composto em 1938, aos 10/11 anos de idade, dizendo, entre outros versos, "eu vou mostrar que o povo paulista também sabe sambar". Mais especificamente sobre as diferenças entre o samba paulista e o carioca, em depoimento, Geraldo afirma: "O nosso samba não tem nada a ver com o samba do Rio, é tão diferente em tudo, nos tipos de manifestação da gente, no andamento. O nosso vem mesmo daqueles batuques, daquelas festas que eram dadas aos escravos quando tinham boas colheitas de café" (depoimento extraído do documentário *História do Samba Paulista*, Mello, 2007, 12'50).

Em artigo publicado no jornal Folha de São Paulo de 13 de fevereiro de 1977, o dramaturgo Plínio Marcos, que foi, segundo Osvaldinho da Cuíca, "um grande incentivador do samba paulista" (2009, p. 137), declara, de maneira em muitos aspectos similar ao depoimento de Geraldo Filme, suas impressões a respeito da diferença entre os sambas paulista e carioca:

> O samba paulista é diferente do samba baiano que se instalou no Rio de Janeiro a partir da casa das "tias". O samba paulista é mais puxado ao batuque, ao samba de trabalho. Do toco, durão. O samba paulista vem das fazendas de café. O crioulo vindo do interior ia se instalando perto dos locais de trabalho: Jardim da Luz, Barra Funda, Largo da Banana, Praça Marechal, Alameda Glete, Bexiga, Rua Direita, Praça da Sé (Marcos, 1977).

Osvaldinho da Cuíca é outro sambista emblemático nessa construção discursiva em torno do samba paulista. Osvaldinho procura fundamentar a defesa da peculiaridade do samba de São Paulo tanto em argumentos históricos quanto em argumentos mais propriamente musicais. Do ponto de vista mais especificamente musical Osvaldinho faz uma série de referências a características particulares do samba de São Paulo, que vão desde a características como o andamento ou a estrutura rítmica, até a instrumentação, como o "maior peso do batuque, feito com muito surdo e bumbo e pouca miudeza (pandeiro, cuíca, frigideira, chique-chique...)", e conclui: "A influência dos batuques caboclos de Pirapora e do interior do estado era, evidentemente, a razão desse peso." (Cuíca, Domingues, 2009, p. 53)

Não é consenso, no entanto, entre os sambistas, a afirmação de que o samba de São Paulo apresenta diferenças com relação ao samba do Rio de Janeiro. Entre os sambistas mais emblemáticos dessa defesa da peculiaridade do samba paulista, destacam-se: Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro e Osvaldinho da Cuíca. Mas essa narrativa que defende uma singularidade paulista na maneira de fazer samba ganhou uma força muito grande na segunda metade do século XX e ainda hoje ecoa nos discursos de sambistas e entusiastas do gênero. Diante disso, importa mencionar que esse mesmo discurso identificado nos depoimentos desses sambistas está também presente em numerosos projetos culturais recentes de revitalização do samba de São Paulo. Nesses movimentos recentes (em vigor especialmente a partir dos anos 1990) é possível notar que, para além de defender para São Paulo um samba peculiar, o que se propõe é o resgate, a preservação e a difusão desse samba típico paulista.

A ideia de um samba regional paulista que se difere do carioca pontua-se, de modo geral, em alguns argumentos bastante repetidos. Um desses argumentos busca fundamentar essa diferença a partir de uma justificativa propriamente musical, que se daria no aspecto "pesado" do samba de São Paulo, peso esse definido por sua instrumentação percussiva. Essa

instrumentação era a mesma utilizada nos desfiles dos cordões de São Paulo – agrupamentos carnavalescos que percorriam as ruas da cidade na forma de um cortejo – e foi mantida nos desfiles das escolas de samba no período que antecede o ano de 1968. Esse instrumental era também a marca do chamado "samba-rural", ambientado em cidades do interior do Estado de São Paulo desde o século XIX e associado à parte profana de festividades religiosas como a Festa de Bom Jesus de Pirapora.

Buscando fundamentar a ideia da divergência rítmica entre os sambas do Rio e de São Paulo, alguns sambistas enfatizam a existência de uma particularidade na execução do samba paulista, mas o fazem muitas vezes de maneira vaga, sem precisar elementos propriamente musicais ou apontar em quê consiste sua diferente batida. Assim, por exemplo, Toniquinho Batuqueiro, ao contar de suas passagens pelo Rio de Janeiro em 1945 e novamente em 1950, para trabalhar numa demolição, comenta a respeito de sua participação em rodas de samba:

> Não, no Rio sou devagar. Eu não ia entrar na roda, no embalo daqueles caras. Eles tinham um embalo diferente. [...] Não sabia o que estava acontecendo, queria pegar o sistema de lá. **É o mesmo samba, mas a batida do Rio era diferente de São Paulo** (depoimento concedido a Gomes, 2010, p. 61).

O sambista nota uma diferença, mas não indica precisamente as razões que o levam a destacá-la, e esse caráter intuitivo está constantemente presente na fala de Toniquinho em todas as diversas ocasiões e registros consultados. Em outro momento, por exemplo, Toniquinho retoma a questão e novamente menciona de maneira pouco elucidativa as bases para essa suposta diferença regional: "O nosso samba daqui fica mais bonito que o samba deles [cariocas]. Eu acho, sempre preguei... Não só acho como preguei que o samba é regional" (depoimento extraído do documentário *Toniquinho Batuqueiro, Histórias do Samba Paulista*, 2010, 8'05).

Já o sambista Geraldo Filme é mais específico na diferenciação que afirma perceber entre os dois modelos de samba. Ele procura fundamentar a diferença musical entre o samba paulista e o carioca partindo da instrumentação comumente utilizada em um e em outro, e que garantiria ao samba paulista o seu "peso" característico em contraste com o samba "leve" carioca. Quando lhe perguntam sobre a bateria nos desfiles carnavalescos paulistanos, assim ele diz:

> Ô, uma bateria pesada. **A bateria... é a razão do samba de São Paulo sê pesado.** O samba de São Paulo tinha **muito surdo, muita caixa, chocalho**, aquelas coisa toda, entendeu? **Caixa de guerra, taró, era muito pesado**. Era um samba pesado. [...] **E ainda digo a eles sempre que não adianta a gente querer mudar, querer passar praquele esquema do samba balançado do Rio, porque o nosso é diferente. O nosso é mais valente.** Ele é mais valente, ele levanta o povo. (depoimento concedido em 1978. Acervo do LAHO/CMU)

Além dessa impressão muito comumente relatada de que o samba que ambientava os desfiles de São Paulo era um samba mais "pesado", há nas palavras de Geraldo Filme a reprovação a que elementos importados do Rio de Janeiro sejam incorporados pelo samba de São Paulo. E esse é outra ideia bastante difundida por esse grupo de sambistas, a da "descaracterização" e da gradual suplantação que esse samba regional paulistano teria sofrido após o contato com o modelo carioca. Para o sambista Osvaldinho da Cuíca: "A afirmação

mais justa é que **esses modelos se influenciaram mutuamente em São Paulo**, conviveram por um certo tempo, mas, num determinado momento, **o carioca prevaleceu e relegou o paulista ao esquecimento**". (Cuíca, Domingues, 2009, p. 65).

Esse processo de padronização do samba, pautado então no modelo carioca, é referido não apenas pelos sambistas e entusiastas do samba paulistano. Também pesquisadores e acadêmicos denotam a paulatina suplantação do estilo regional do samba paulistano pelo modelo carioca, num processo que se inicia já nos anos 1930. Assim, nas palavras do historiador José Geraldo Vinci de Moraes:

> O samba regional paulistano não resistiu, nem conseguiu transformar suas tradições no novo espaço urbano que definia o futuro da metrópole; tampouco ingressou nos meios de comunicação como elemento preponderante. No mesmo período [anos 30], o samba urbano carioca ocupava e consolidava com muita força seu espaço na radiofonia brasileira, impondo-se como padrão nacional (Moraes, 2000, p. 283).

José Geraldo Vinci menciona o momento em que esse processo começou, datando-o dos anos 1930. Entretanto, alguns elementos desse tipo regional de samba, ainda que tenham perdido força e expressão, sobreviverão em algumas manifestações como o carnaval ou encontros nas casas de sambistas ao longo das décadas de 1950 e 60, para só então perderem definitivamente seus espaços diante da hegemonia do modelo carioca. Nesse sentido, a socióloga Ieda Marques Britto, se referindo ao final da década de 1960 e anos 1970, diz que "pouca coisa ficou dos tempos do samba de bumbo e dos antigos cordões" (1986, p. 25). Menciona, no entanto, a permanência do bumbo, instrumento determinante do "ritmo mais pesado do samba paulista", mas mostra como sua presença já convive com os instrumentos mais leves, "como o jogo de tarol e a resposta do surdo, uma influência carioca". (1986, p. 25).

Da mesma maneira, é possível avaliar como, na memória desses sambistas, as décadas de 1950 e 60 representaram a derrocada final do tipo regional de samba em São Paulo. Osvaldinho da Cuíca, por exemplo, assim se refere à tiririca e a outras formas de manifestação desse samba regional que desapareceram da cidade nesse entremeio:

> Aliás, a tiririca também sumiu, lá por volta dos anos 50 e 60, época em que o padrão de samba do Rio de Janeiro se tornou dominante em São Paulo, deixando a cultura paulista com uma lamentável lacuna. E com ela, sumiram o samba-no-pé paulista, as rodas nas esquinas, os bambas da Barra Funda, da Sé, do Bixiga (Cuíca, Domingues, 2009, p. 86).

É, portanto, amplamente aceita a constatação de que o samba regional paulista tenha sucumbido diante do padrão carioca. Mesmo Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro e Osvaldinho da Cuíca, sambistas que ocupam lugar central na defesa de um samba típico paulista, em um ou outro momento deixam entrever sua lamentação diante desse processo que suplantou o antigo estilo do samba de São Paulo no entorno dos anos 1950 e 60. No entanto, seguem defendendo uma diferença entre ambos os padrões.

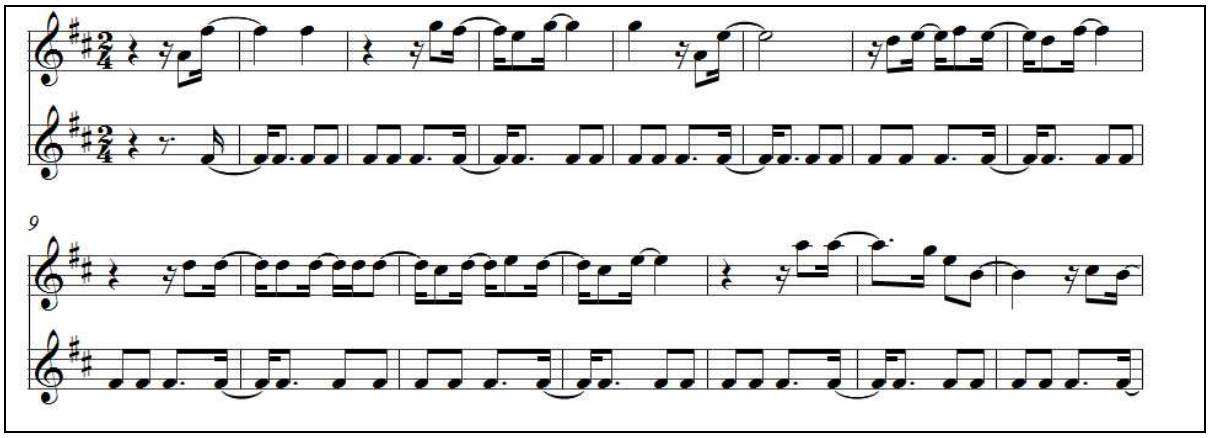
A partir da transcrição de claves rítmicas do acompanhamento percussivo e das linhas melódicas de sambas compostos por esses três sambistas, a proposta deste trabalho é avaliar se há alguma proximidade, e em que medida, do padrão do samba urbano carioca. Para es-

sa comparação, buscamos parâmetros no trabalho do musicólogo Carlos Sandroni, *Feitiço Decente, transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933).* Analisando a estrutura melódica dos sambas do Estácio, cujo paradigma se tornou referência nacional após os anos 1930, Sandroni encontra um padrão rítmico, que já havia sido apontado por Kazadi wa Mukuna em seu livro *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*: perspectivas etnomusicológicas, padrão esse que Mukuna reconheceu como o ciclo rítmico "frequentemente dado pelo tamborim na orquestração de percussão, ou pelo cavaquinho na orquestração com instrumentos de corda" e "que no início foi confinado ao samba urbano em sua forma popular" (2006, p. 92).

Quando analisa os sambas gravados por Francisco Alves entre 1927 e 1933, Carlos Sandroni compara o ritmo da melodia com o padrão rítmico do samba do Estácio, uma vez que, ao transcrever as melodias dos sambas a serem estudados, notou que "eram construídas usando o arcabouço rítmico do paradigma do Estácio" (2001: p. 201). Com essa comparação, concluiu que "o ritmo contido na articulação silábica sugere o da batucada, e tanto quanto esta contribui para caracterizar o estilo novo" (2001, p. 202).

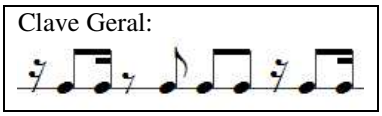
Partindo dessa mesma proposta, avaliamos, por exemplo, o samba *São Paulo Menino Grande*, samba da década de 1960 e cuja gravação disponível é a do álbum *Memória*, de 1980, composto e interpretado por Geraldo Filme. Nele encontramos a seguinte correspondência entre a linha melódica e o padrão rítmico do tamborim que caracterizou o "paradigma do Estácio":

Exemplo musical 1:



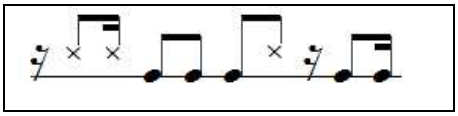
Os pontos de articulação da melodia coincidem amplamente com o modelo do estilo novo carioca. A própria clave geral que está presente na condução do instrumental percussivo – extraída a partir da batida do tamborim, especialmente, mas considerando também a marcação presente na execução do cavaquinho – aproxima-se do padrão rítmico do paradigma do Estácio. Estruturado em torno de dezesseis semicolcheias, a clave geral executada pelos instrumentos em *São Paulo Menino Grande* é a seguinte:

Exemplo musical 2:



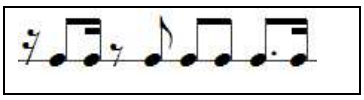
Avaliando os sambas urbanos de São Paulo, nota-se que essa é uma clave que se encontra com alguma frequência. Essa mesma célula rítmica se encontra na clave executada pelo pandeiro na gravação de 1980 do samba *Tradição*, de Geraldo Filme, apenas com o acréscimo de uma colcheia invés da pausa no segundo tempo:

Exemplo musical 3:



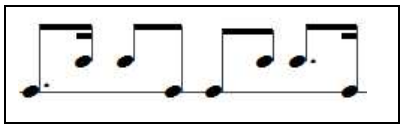
Também algumas variações dessa clave ocorrem em muitos dos sambas analisados, como por exemplo:

Exemplo musical 4:



No samba *Na Barra Funda*, de Osvaldinho da Cuíca, esse padrão rítmico foi identificado como clave geral que orienta a execução dos instrumentos, clave que foi transcrita a partir de uma célula implícita no "balanço" dos sambas. Além disso, essa célula é recorrente na execução do tamborim nesse mesmo samba. Outra variação desse mesmo padrão rítmico está na execução do agogô do samba *Bolo de Fubá*, de Toniquinho Batuqueiro, em que as pausas são suprimidas tanto na entrada do primeiro quanto do segundo tempo da célula.

Exemplo musical 5:



Esses padrões rítmicos constituem uma variante do "ciclo rítmico do samba" identificado por Mukuna como um ciclo de 16 pulsações básicas. Numa comparação esquemática entre o padrão rítmico identificado por Mukuna e três das claves rítmicas que mais frequentemente se ouviu nas gravações dos sambas urbanos de São Paulo, teríamos, à primeira vista, uma incompatibilidade entre esse padrão e os padrões encontrados nos sambas de São Paulo:

Tabela 1

	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16
Mukuna	X		X		X	(X)		X		X		X		X	X	
São Paulo (1)		X		X			X		X		X			X		X
São Paulo (2)		X		X			X		X		X		X			X
São Paulo (3)	X			X	X		X		X		X		X			X

No entanto, após um olhar mais atento, nota-se que as claves dos sambas de São Paulo correspondem em larga medida ao padrão rítmico que Mukuna atribui ao samba urbano carioca, considerando-se que se trata de um ciclo. Assim, se transportarmos o ponto inicial do

ciclo, realizando dentro dele uma inversão, é possível visualizar a correspondência entre os padrões rítmicos:

Tabela 2

	09	10	11	12	13	14	15	16	01	02	03	04	05	06	07	08
Mukuna		X		X		X	X		X		X		X	(X)		X
São Paulo (1)		X		X			X		X		X			X		X
São Paulo (2)		X		X			X		X		X		X			X
São Paulo (3)	X			X	X		X		X		X		X			X

Além disso, as antecipações nas frases melódicas ao final dos compassos, provocando síncopes entre compassos, denunciam também uma já aproximação do modelo carioca do Estácio. Assim como acontece no samba *São Paulo Menino Grande*, de Geraldo Filme, a presença de um padrão rítmico correspondente ao padrão que caracterizou o samba urbano carioca está presente em muitos outros sambas paulistas.

Importa, com isso, partir de alguns vieses especificamente musicais para entender um pouco mais dessa construção discursiva em torno do samba da cidade, tendo em vista que essa defesa de um samba típico paulista ultrapassa questões propriamente musicais e se respalda no próprio discurso histórico da cidade de São Paulo como uma resposta à narrativa oficial da cidade do trabalho e do progresso. Quando defendem que o samba de São Paulo é distinto do samba carioca, modelo por excelência do samba nacional, esses sambistas, além de tomarem parte das narrativas que buscam para a cidade sua peculiaridade regional, apresentam uma espécie de "resposta" a uma imagem de trabalho, crescimento e progresso a que se associou São Paulo.

Em outras palavras, e para evocar os versos de um samba de Geraldo Filme, é dizer que "o povo paulista também sabe sambar" ou que "na Barra Funda [um dos bairros operários da cidade] também tem gente bamba". A proposta de uma análise comparativa entre padrões rítmicos, formas musicais e instrumentação do samba paulista e do carioca busca, para além de descrições musicológicas, compreender uma narrativa que se construiu para o samba paulista – entendido como um tipo particular de manifestação cultural regional –, narrativa que, em certa medida, escreve também outro capítulo para a história da cidade do trabalho e do progresso.

DISCOGRAFIA

Geraldo Filme, *Geraldo Filme, Memória.* Eldorado, s/l: s/n. 12 faixas: digital, estéreo, 1980.

Osvaldinho da Cuíca. *Em referência ao samba paulista.* Selo Rio Oito Fonográfico, 13 faixas: digital, estéreo, 2006.

Toniquinho Batuqueiro. *Memória do Samba Paulista*. São Paulo: Sambatá-Associação Música e Cultura; Grêmio Recreativo Kolombolo Diá Piratininga (org.). 1 disco compacto: digital, estéreo. SAM 010-2, 2009.

REFERÊNCIAS

BRITTO, Ieda Marques. *Samba na Cidade de São Paulo (1900-1930*): um exercício de resistência cultural. São Paulo: FFLCH/USP, 1986 (Antropologia).

CUÍCA, Osvaldinho da, DOMINGUES, André. *Batuqueiros da Paulicéia. Enredo do Samba de São Paulo*. São Paulo: Barcarolla, 2009.

Geraldo Filme. Depoimento concedido em 1978. Acervo do Laboratório de História Oral do Centro de Memória da Unicamp. (LAHO/CMU)

GOMES, Carlos Antônio Moreira. *Um Batuque Memorável no Samba Paulistano*, São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2010, disponível em http://www.centrocultural.sp.gov.br/batuque/

MARCOS, Plínio. "O Carnaval dos Cordões", in: *Folha de São Paulo*, 13 de fevereiro de 1977, disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/plinio_marcos_o_carnaval_dos_cordoes.htm

MELLO, Gustavo. *Samba à Paulista, fragmentos de uma história esquecida*. Documentário, 2007.

MORAES, José Geraldo Vinci. *Metrópole em Sinfonia*: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*: perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 2001.

Toniquinho Batuqueiro, Histórias do Samba Paulista. Filó Comunicação Educação e Arte, 2010, documentário disponível em http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=QpOSl_dyp6Y

Ancestralidade e atualidade dos repertórios musicais *Desana Guahari Diputiro Porã* (Iauaretê, AM) [1]

Líliam Barros
liliam_barros@yahoo.com.br
Universidade Federal do Pará (ICA/EMUFPA)
Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG)
Raimundo Galvão foirn@foirn.gov.br
Maximiano Galvão
foirn@foirn.gov.br
Erculino Alves
foirn@foirn.gov.br
Desana Guahari Diputiro Porã
Mariana Gabbay Martins Braga
marigabbay@yahoo.com.br
Antônio Maria Souza Santos
sanctus@museu-goeldi.br
Benedito Marcel Sassim Sena
marcel_sena@yahoo.com.br
Lohana Sobania Gomes
lohanagomes88@hotmail.com
Denize do Socorro Franco Carvalho
deni-franco@hotmail.com
GPMIA/ICA/UFPA

Resumo: Este estudo reflete sobre a manutenção de práticas musicais no *Desana* clã *Guahari Diputiro Porã*, cuja quase totalidade da comunidade migrou de seu local de origem, no rio Papuri, para a cidade de Iauaretê, ficando naquele lugar apenas o *bayá* (especialista em cantos e mitos) do clã. Na cidade de Iauaretê o processo de transmissão destes repertórios musicais se dá a partir de encontros com o *bayá* por ocasião de festividades cívicas, turísticas ou apresentações indígenas em geral distintas do contexto ritual original. Observa-se a acomodação de alguns valores culturais a adaptação de contextos de atuação da prática musical como estratégias de sustentabilidade destas práticas. (Oliveira, 1995; Lasmar, 2005; Andrello, 2006).
Palavras-chave: música; índios; urbanidade.

Abstract: This work presents a discussion on the maintenance of the *Guahari Diputino Desana* group musical practices. All members of the community, except the *bayá* (specialist in chants and myths), left their homeland at the *Papuri* River and migrated to a city called Iauaretê. The group process of maintaining the original musical repertoire occurs during meetings with the *bayá* on occasion of civic and touristic festivities, or indigenous presentations, which are distinct from the original ritual contexts. A number of cultural values are adapted to contexts of musical practice as strategies for the sustainability of these musical practices.
Keywords: music; indigenous; urbanity.

[1] Projeto realizado com recursos do CNPQ Universal 2011.

Os repertórios musicais: apresentação, aspectos e vivências

Os repertórios musicais *Desana* podem ser tocados ou cantados em situações de confraternização e/ou cerimônias consideradas sagradas. Os repertórios musicais instrumentais mais tocados são os dos instrumentos de *cariço* e *japurutú*. Além destes os *Desana*, assim como as demais etnias do Alto Rio Negro, possuem diversos outros aerofones denominados genericamente de flautas, como a flauta "mosquito" e a cabeça de veado.

O repertório de *cariço* pode ser executado em contextos de *dabocuri* ou outra confraternização qualquer, como a construção de uma maloca, uma festa de aniversário ou após uma reunião comunitária, ou mesmo em alguma apresentação de danças tradicionais que comumente ocorrem em dias festivos (dia do índio, dia do folclore etc). O instrumento *cariço* é um aerofone, também conhecido como flauta de pã, feito de taboca, podendo ser construído com 7 ou 8 caniços, de tamanhos diferentes medidos a partir de uma régua que serve de base para sua confecção e que define, também, a afinação. O repertório de *cariço* é tocado aos pares, acompanhado de coreografia específica, e sua melodia é construída coletivamente, a partir da alternância dos sons entre os músicos. Entre os executantes, há o *cariço* principal, que inicia a melodia, e os respondedores, que acompanham alternando-se com o principal, com uma construção melódica previamente conhecida.

O repertório de *cariço Desana* compreende canções que são criadas e recriadas continuamente. O conteúdo melódico corresponde a uma história ou tema, geralmente de caráter divertido, de relacionamentos amorosos ou questões do cotidiano. Os falantes de uma determinada língua conhecem os temas corriqueiramente tocados em sua etnia e os percebem a partir do reconhecimento melódico. Os nomes de algumas músicas de *cariço* são: dança da inveja, sem prima (eu não tenho prima), pimenta, pesca (mandi ou cará), divórcio das mulheres, ingá, dando caxiri, queixar as mulheres e borboleta.

Este repertório musical é executado pelos homens. Segundo explicações dadas pelos músicos, as mulheres não tocam o instrumento em função da força física necessária para tocar as flautas e dançar. A participação feminina se dá na dança que é parte indissociável do *cariço*. Os passos das coreografias compõem o espectro auditivo do *cariço*, marcando o ritmo forte com o pé direito, em dois passos para frente e dois passos para trás. A coreografia impulsiona a marcação rítmica e a dinâmica veloz deste repertório.

O repertório de *japurutú* também é executado nos mesmos contextos que o de *cariço*. O *japurutú* é um aerofone construído a partir da palmeira paxiúba, com um rasgo próximo à sua embocadura, cuja vedação é feita com breu. O ideal sonoro é límpido, sem o ruído de sopro e com uma tessitura aguda. Atualmente, nos centros urbanos de São Gabriel da Cachoeira e de Iauauretê, alguns *japurutús* são construídos a partir de cano de PVC e pintados com padrões indígenas. Os *japurutús* também são tocados aos pares, sendo o instrumento menor o homem e o maior, a esposa. A construção das melodias também é feita a partir de alternância e o repertório musical é acompanhado de coreografia específica. A participação feminina também se dá no acompanhamento da dança, cuja vestimenta é constituída do chocalho na canela. O repertório musical de *japurutú* é bem menor, constituído de apenas três músicas: Raiz de paxiúba, debulhação do milho e *arapasso*.



FIGURA 1 - Senhor Ercolino Alves na direita junto com seus dois alunos tocando o instrumento de *japurutú* de PVC. Foto: acervo GPMIA – Lohana Gomes.

De acordo com Senhor Ercolino (fig. 1), o ensino do repertório de *japurutú* ocorre de forma coletiva, ou seja, seria o momento em que os músicos compartilham ideias sobre o tema das músicas, a afinação dos instrumentos, e através disso, obtêm um resultado de aprendizado eficiente, denotando uma das principais formas de aprender o repertório. Dentro dessa tradição, o repertório de *japurutú*, é tocado, cantado, dançado e é realizado no *dabukuri* e estando presente na memória de alguns moradores da região.

As maneiras de transmissão da aprendizagem musical na cultura indígena do repertório de *Japurutú* da etnia *Desana* do clã *Guahari Dipurito Porã* ocorre oralmente, buscando a socialização entre o clã e o conhecimento da prática musical repassada pelos mais velhos em contextos informais.

Logo, o repertório de *japurutú* vem sendo ensinado e aprendido nas festas de *dabukuri* (rituais de iniciação). Nessas festas, as práticas musicais os indivíduos absorvem o repertório através de observação, fazendo-se reproduzir aquilo que está sendo tocado pelos mais experientes.

De acordo com a entrevista realizada com o senhor Erculino Alves em 2012, dentre as atividades descritas como repertórios musicais que eram realizadas na comunidade de Iauareté, muitas delas já vinham sendo reproduzidas ao longo das várias gerações, através da utilização de instrumentos que se encontravam presentes cotidianamente nas festas e nos momentos de lazer.

Como observado em campo, as práticas desenvolvidas atualmente estão perdendo sua frequência e intensidade, devido o desinteresse por parte dos jovens e pela própria influência de outros estilos musicais veiculados pela televisão e rádio.

Diálogos cerimoniais nos dabocuris

Os povos indígenas da região do Alto Rio Negro compartilham os repertórios musicais em suas cerimônias e cotidiano ritual, tendo estes sido repartidos entre as diversas etnias por ocasião do surgimento da humanidade e ao longo das casas de transformação. A música religa a ancestralidade e o presente através do rito e do mito. Nestes contextos, a troca cerimonial estabelece um vetor de relacionamento nos variados planos: troca de bens artesanais, troca de mulheres nas relações de casamento, troca de comidas, troca de bebidas e troca de músicas. As relações de troca aparecem, inclusive, no plano da performance, conforme veremos mais abaixo, quando um músico tocador de *cariço* alterna com outro, construindo a melodia coletivamente.

Os *dabocuris* são o palco destas relações de trocas cerimoniais, onde ocorre um sistema de diálogos multisetoriais, envolvendo identidade, constituição corporal e de humanidade, política, econômica e simbólica, numa esfera que Rafael Menezes Bastos denominou de "cadeia intersemiótica comunicacional" (Bastos, 2007, p. 297).

Circulação e troca de conhecimentos musicais

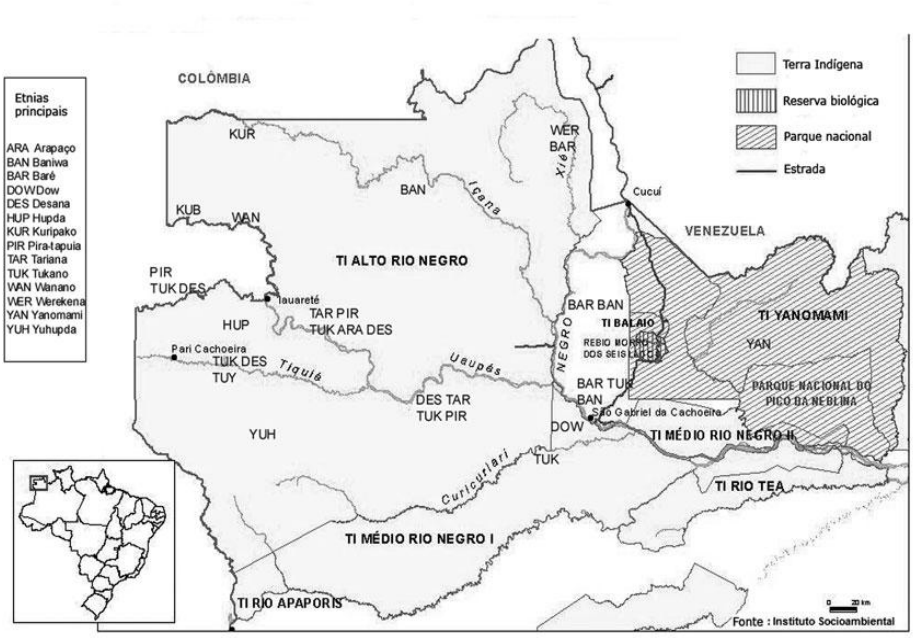
Em razão mesmo do caráter multiétnico da região e da conformação social dessa sociedade indígena, o compartilhamento do conhecimento musical é uma característica do sistema cultural. A circulação deste conhecimento permeia toda a práxis cerimonial dialógica entre os diversos grupos étnicos. A este respeito, os comentários dos músicos apresentam os repertórios musicais como sendo "os mesmos" para todos os povos da região, na medida em que se apresentam nos mesmos contextos rituais a que esta população está submetida. Um exemplo da natureza multiétnica do compartilhamento de saberes musicais está no repertório de *ahãdeakü*, tradicionalmente cantado pelas mulheres nos momentos de servir *caxiri* durante os *dabocuris*. As sociedades rio negrinas são exogâmicas e virilocais, o que determina a mudança da mulher falante de determinada língua para a casa do marido, falante de outra língua. Neste outro ambiente, ela encontrará primas de outras etnias, falantes de outras línguas, e todas cantarão durante o momento de servir *caxiri* nos *dabocuris*, cada uma na sua língua, os padrões rítmicos e melódicos que permitem a improvisação poética deste repertório musical.

A partir de uma experiência de viagem ao Rio Xié, com maioria de comunidades habitadas por membros das etnias *Baré* (Nova Vida e Tabocal) e *Warekena* e *Baré* (Tunú e Anamuim) e ao rio Uaupés, com uma dinâmica populacional diferenciada convivência de diversas etnias, nos agrupamentos urbanos de Taracuá, Urubuquara e Iauaretê, foi possível observar a constância de determinadas práticas musicais.

Nas comunidades *Baré* ao longo do rio Xié, foi observada a presença de uma produção musical em língua *nheengatú*, diatônica e bastante relacionada com os ambientes escolares e comunitários, geralmente em estilos regionais como o forró ou bolero. Na comunidade de Amanuim, de forte presença *Warekena*, e com percentual menor de habitantes *Baré*, foi identificado um grupo musical com produção musical desta natureza, constituídos por membros *Baré*. Todavia, nas comunidades de Tunú e Anamuim, a presença dos repertórios tradicionais é bem mais forte, conduzida por um especialista, e mantendo as cerimônias de iniciação masculina (o que envolve o repertório de flautas sagradas). Nestas duas comuni-

dades *Warekena* (Tunú e Anamuim) não se toca o repertório de *cariço*, apenas o de *Japurutú* e o das flautas sagradas, no plano dos repertórios instrumentais. Há a realização constante de *dabocuris* por ocasião de farturas de frutas ou peixes e/ou acontecimentos importantes para as comunidades, havendo compartilhamento ritual entre elas.

Em Iauaretê, em conversa com moradores *Desana* do clã *Guahari Dipuriro Porã*, foram apresentados e/ou referendados os repertórios musicais de *cariço, japurutú*, flautas sagradas, *kapiwayá* e *ahãdeakü* como fazendo parte do escopo cerimonial/ritual deste povo.



Mapa do Alto Rio Negro. Disponível em: http://acta.inpa.gov.br/fasciculos/41-1/BODY/v41n1a11.html

O surgimento dos repertórios musicais nas casas de transformação

Segundo a narrativa *Desana*, após o episódio do roubo das flautas sagradas, o demiurgo *Deyubari Gôãmu* e *Kisibi*, este último filho de Abe, realizaram viagem ao longo do rio de Leite (*Apikó Dia*) com o intuito de oportunizar a emergência e transformação da humanidade. Esta viagem se deu no interior de uma cobra-canoa, e suas paradas nas Casas de transformação implicavam no processo de surgimento de bens simbólicos fundamentais para a existência humana e transformação e fortalecimento da condição humana. As Casas de Transformação perfazem hoje locais sagrados ao longo dos rios Uaupés, tendo este trajeto iniciado na Baía de Guanabara (Galvão e Galvão, 2004). O final desta viagem se deu no Alto Rio Papuri, onde emergiu *Boreka*, ancestral dos *Desana*.

Nestas Casas de Transformação surgiram alguns repertórios musicais, como o *kapiwayá.* O repertório das flautas sagradas, *Miriá Porã* para os *Desana*, surgiu por ocasião da morte de *Miriá Porã Masú*. Os repertórios musicais são indissoluvelmente ligados à dança e aos enfeites corporais. Constituem um todo, com uma ancestralidade em comum. Estes outros elementos da música – danças e enfeites corporais – também surgiram nas Casas de Transformação.

A transformação do corpo através da música e da dança

A dança é parte indissociável dos repertórios musicais aqui apresentados. Para os *Desana*, o termo utilizado para designar esta prática é *miriaponabayakõ*: *miriá* – o próprio *Miriá Porã*; *pona* – som; *bayakõ* – dança. Tal como as músicas, as danças também surgiram nas Casas de Transformação. O conhecimento das coreografias é domínio específico do *bayá*. As coreografias e toda a presença corporal e cênica dos músicos/dançarinos promovem uma integração com a temática apresentada na música, incorporando-se à própria estrutura musical, como se verá no item de descrição dos repertórios musicais.

Juntamente com as coreografias, a utilização dos enfeites corporais surgidos nas Casas de Transformação, transferidos de geração em geração entre os clãs, previamente benzidos, fortalecidos e benzidos, fornecem alto grau de identidade e ligação com a ancestralidade. Muitos grupos já não possuem seus enfeites corporais e nem lembram mais de como fazê-los, por conta do processo de perseguição aos *bayoara, Kumuás* e pajés empreendido pelo movimento "civilizatório" ocorrido durante a maior parte do século XX. Tais grupos buscam trocar experiência com os que ainda mantém suas tradições a fim de religarem-se a seus ancestrais novamente.

À produção corporal, cênica e contextual incorpora-se o uso ritual do *caapi*, pouco utilizado presentemente pelas mesmas razões descritas acima. O *caapi* ou *ahayuasca* oportunizam apreensões de sabedorias e experiências virtuais em outras dimensões, melhorando o saber.

Possivelmente os sentidos atribuídos aos repertórios musicais em diálogo com a dança e os adornos corporais constituem um valor que garantem a sustentabilidade deste sistema, ainda que haja flexibilização dos espaços de apresentação, temas (histórias) de *cariço* e *japurutú* e materiais de confecção de instrumentos.

Ancestralidade e não mudança nos repertórios musicais

Os repertórios musicais cujo aparecimento se deu no início do mundo – *Kapiwayá* e *Miriá Porã* – possuem características específicas que garantem a manutenção de sua estrutura musical e não aceitam mudanças. A garantia da continuidade dos mesmos e a valorização de sua ancestralidade implica na transmissão dos processos de confecção dos enfeites corporais, da condução da coreografia, dos benzimentos e proteções a serem feitos antes, durante e depois da prática musical e da transmissão do conteúdo melódico e da letra das músicas, no caso do repertório vocal *Kapiwayá*. Para estes repertórios ancestrais, a valorização da tradição envolve a sacralização dos mesmos, tidos como "solenes". Tais repertórios musicais são vivenciados em situações cerimoniais e de caráter sério, como a iniciação, casamentos, ritos do cigarro.

Um outro aspecto a ser observado em relação a esta pouca tolerância à mudança diz respeito ao contato com os ancestrais, oportunizado pela prática do repertório musical de *Miriá Porã*.

Atualmente tais repertórios são realizados na cidade de Iauaretê em contextos diferenciados dos relatados nos mitos e utilizados pelos parentes antigos no sítio do rio Papuri, local

onde habitava este clã. A dinâmica atual de transmissão de repertório musical se dá a partir do ensino das músicas, do modo de confeccionar os adornos corporais e da coreografia, bem como dos mitos, pelo *bayá* Raimundo Galvão. O *bayá* mora sozinho no sítio do rio Papuri, a um dia de viagem de bote da cidade de Iauaretê. Sempre que se aproximam contextos de apresentação destes repertórios musicais tais como festividades, apresentações em geral, o *bayá* é chamado e realiza encontros para o ensino destas práticas musicais. Tais encontros dão-se na casa de parentes ou em escolas. Para a confecção dos adornos utilizados no *cariço* e *japurutú*, é possível fazer pequenas inovações, como a inserção de novos padrões de pinturas das tangas. Os repertórios musicais de *kapiwayá* e *Miriá Porã* não aceitam mudanças na letra, ritmo, coreografia e adornos. Todavia, os repertórios de *cariço* e *japurutú* estão sendo constantemente renovados, como atestam os títulos das músicas. Aparentemente, os novos contextos de atuação musical flexibilizam a adaptação destes repertórios musicais em alguma medida. Para os considerados "solenes" (Barros, 2012), como o *Kapiwayá* e *Miriá Porã*, as alterações não devem se dar na estrutura sonora, textual, coreográfica e, especialmente no caso do último repertório, no plano ritual. Os demais repertórios musicais permitem uma flexibilidade no seu contexto de atuação, na concepção de novas músicas e novos temas e até mesmo no material utilizado para confecção de instrumento, (como o PVC no lugar da palmeira jupati para o *japuturú*), todavia, mantêm-se os mesmos padrões sonoros, rítmicos, coreográficos e de adornos corporais.

Em pesquisa realizada na cidade de São Gabriel da Cachoeira, Denize Carvalho focalizou os espaços de atuação do repertório musical de *ahãdeakü* (Carvalho, 2013) observando a adaptação deste repertório aos ambientes da Maloquinha[2], no FESTRIBAL[3] e através dos ensinamentos dos mais velhos[4]. Apesar da maioria da população ser formada por indígenas, são visíveis as mudanças culturais relacionada com a música. Segundo Mariana Gabbay M. Braga, o repertório de *Ahãdeakü* pode ser encontrado dentro de vários contextos, os quais podem ser citados da seguinte forma: o *Ahãdeakü* como saudação na cerimônia do *Dabucuri*, o *Ahãdeakü* como canto feminino (lamento) e o *Ahãdeakü* na oferta do *caxiri* (Braga, 2012, p. 40).

Com relação às mudanças musicais Bruno Nettl (2002), em sua investigação "O estudo comparativo da mudança musical" pondera sobre a visão negativa dos estudos etnomusicológicos do início do século XX sobre a mudança musical. O autor faz um estudo de quatro culturas diferentes pontuando as diferentes concepções sobre a mudança musical.

> Em resumo: primeiro, o caráter da mudança. Para os *Blackfoot* (Pé-Preto) e para meus colegas da Escola de Música, a mudança é por acréscimo, a cultura musical muda pelo acréscimo de material – músicas para os *Blackfoot*, elementos estilísticos para os acadêmicos. Os músicos de Teerã e de Madras viam isso como substituição. Segundo, os desejos sobre mudança. Os *Blackfoot* os acadêmicos americanos achavam que era uma coisa basicamente boa, e que faz parte da normalidade do mundo, um sinal de que a cultura musical está viva. Para os músicos persas, era uma coisa boa, mas como estratégia defensiva, enquanto meu colega de Madras achava que era uma coisa ruim. Essa síntese simplifica-

[2] Maloca construída na praça central da cidade onde são vendidas comidas típicas e onde a população indígena pode se reunir para conversar, beber caxiri e confraternizar.
[3] Evento turístico organizado pela prefeitura de São Gabriel da Cachoeira.
[4] A autora relata que esta forma de aprendizado é mais rara em razão do pouco interesse dos jovens.

> dora dá um pouco uma ideia de que a mudança, olhada como um único processo abrangente é vista por cada sociedade sob uma luz diferenciada, e poderia ser abordada sobperspectiva comparativa (Nettl, 2002, p. 21-22).

Estudos sobre a cidade de Iauaretê (Oliveira, Lasmar, Andrello) e São Gabriel da Cachoeira (Souza Santos, 1984; Oliveira, Lasmar, Barros, 2006) discutiram os diálogos entre a cosmologia indígena e a dinâmica da urbanização. Ao longo dos anos, locais como Iauaretê e São Gabriel da Cachoeira têm atraído a população indígena que busca oportunidades de emprego, educação e saúde na promessa dos privilégios de uma vida urbana. Oliveira afirma que "os processos civilizatórios tomaram a cidade como locus privilegiado de suas premissas e como objetivo último da civilização" (Oliveira, 1995, p. 185).

Estratégias de sustentabilidade musical têm se verificado em diversas ordens, a exemplo de projetos gerenciados pelas próprias comunidades indígenas (Montardo, 2011) ou adaptações feitas por estas populações para conseguir marcar lugar social em eventos como o FESTRIBAL, um evento turístico local de caráter grandioso que congregar apresentações musicais de agremiações locais e das comunidades indígenas da região.

O esforço em oportunizar a transmissão dos repertórios de *cariço*, *japurutú*, *kapiwayá* e *ahãdeakü*, bem como a confecção dos adornos corporais e a realização destas danças em contextos diferenciados dos tradicionais (rituais) são pontos indicativos do potencial de adaptação destes repertórios ao ambiente urbano de Iauaretê. Estes esforços em ensinar a "cultura dos antigos" vêm acompanhados de motivações de outras naturezas, como o desejo em ensinar a língua *Desana*[5], a construção de uma maloca para o ensino destas práticas musicais e a confecção de livros didáticos sobre mitos e sobre a cultura indígena do Rio Negro em geral.

REFERÊNCIAS

ANDRELLO, Geraldo. *Cidade do Índio: Transformações e cotidiano em Yauaretê*. SP: UNESP, 2006.

BARROS, Líliam. "Repertórios Musicais em Trânsito: Música e Identidade Indígena em São Gabriel da Cachoeira, AM". Tese de doutorado. Salvador/Bahia: UFBA, 2006.

_____. "O *kapiwayá* e seu lugar no universo músico-coreográfico ritual de um clã Desana, alto rio Rio Negro". In Bol. *Museu Paraense Emílio Goeldi.* Belém, Vol.7, n.2, maio-agosto, 2012.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Música nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte. *MANA*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 293-316, out. 2007.

BRAGA, Mariana Gabbay Martins. *Lágrimas de boas-vindas: o repertório musical das comunidades indígenas de São Gabriel da Cachoeira no Alto Rio Negro, AM.* Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Pará. Belém, 2012.

[5] O *Tukano, baniwa, nheengatú* são as línguas mais faladas pela população jovem.

CARVALHO, Denize do Socorro Franco. "Espaços de atuação do repertório de *ahãdeakü* na cidade de São Gabriel da Cachoeira, Amazonas". Trabalho de Conclusão de Curso. Belém/Pará: UFPA, 2013.

GALVÃO, Wenceslau; GALVÃO, Raimundo. *Livro dos Antigos Desana – Guahari Diputiro Porã.* Comunidade do Pato no Médio Rio Papuri, São Gabriel da Cachoeira, AM. ONIMRP/FOIRN:2004.

GOMES, Lohana. Transmissão Musical do *Japurutú* em Iauaretê: *Região do Alto Rio Negro/Uaupés, clã Desana - Guahari Diputiro Porã.* Trabalho de Conclusão de curso. Belém, PA 2013.

LASMAR, Cristiane. *De volta ao Lago de Leite*. SP: UNESP, 2005.

MONTARDO, Deise."A música indígena no mundo dos projetos etnografias do Projeto 'Podáali – valorização da música Baniwa'" in *Revista Transcultural de Música*. Trans 15, 2011.

NETTL, Bruno. *O Estudo Comparativo da Mudança Musical: estudo de caso de quatro culturas.* Conferência de abertura do I Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Recife, novembro, 2002.

OLIVEIRA, Ana Gita de. *O Mundo Transformado: Um estudo da Cultura de Fronteira no Alto Rio Negro.* Belém-Pará: MPEG, 1995.

SOUZA SANTOS, Antônio Maria. "Etnia e urbanização no Alto Rio Negro: São Gabriel da Cachoeira: AM." Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 1983.

Entre rimas, sambas, batuques e *cohabeiros*: etnografia das narrativas e práticas sonoro-musicais em um contexto urbano do sul do Brasil

Luana Zambiazzi dos Santos
luana.rz@hotmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo: Em diálogo com um dos temas deste congresso, ao pensar de dentro da etnomusicologia a dimensão sonora como forma de conhecer sentidos atribuídos aos espaços, tento esboçar uma contribuição para a área a partir de alguns questionamentos oriundos de minha pesquisa de doutorado em andamento. Parto da reflexão sobre como práticas sonoras e musicais constroem e são construídas a partir de narrativas de um cotidiano popular e urbano, no qual posiciono etnograficamente a Cohab Feitoria, conjunto habitacional em uma cidade de médio porte na região metropolitana de Porto Alegre/RS. As narrativas do som "surgem" nesse contexto, o qual entendo como multiespacial, tanto pela prática sonora e musical vivenciada em uma variedade de lugares e não lugares (Augé, 2012) (entre praças, ruas, espaços de prática musical), quanto pelos atravessamentos globais que incidem em políticas culturais em favor de uma diversidade, da qual a musical faria parte, e aproximam-se de forma contundente das sonoridades e sentidos para seus moradores. Também eu me insiro como narradora, levando em conta minha experiência como moradora, musicista e etnomusicóloga, uma prática performatizada e re-performatizada a todo o tempo (Barz, 2008), quando, portanto, me proponho a compor uma etnografia de rua (Carvalho & Eckert, 2003) e da escuta (Erlmann, 2004) que conduz às seguintes perguntas: como os sujeitos constroem suas narrativas a partir da dimensão sonora e musical e como ela é operada nessas construções? Para além das aparentes "imposições" culturais, quais são e como se apresentam os agenciamentos através dessa dimensão? Neste trabalho, portanto, tento apresentar algumas pistas de respostas para essas questões.
Palavras-chave: narrativas sonoro-musicais; contexto urbano; Etnomusicologia.

Abstract: In dialogue with one of the themes of this conference, and reflecting from an ethnomusicological point of view on sound as a way of knowing the meanings attributed to places, I intend to present in this paper some results from my current doctoral research. I start with a reflection regarding how sonic and musical practices construct and are constructed from narratives of an urban and popular setting. This setting, "Cohab Feitoria", is a housing development situated in a medium size city of the metropolitan region of Porto Alegre/RS. The sound narratives "arise" in this context, which I conceptualize as multispatial not only because of the sonic and musical practices experienced in a variety of places and non-places (Augé, 2012) (in public squares, on streets, and in spaces of musical practice), but also because of the global flows that result in cultural policies in favor of a diversity which includes music, and incisively approximates the sounds and meanings for "Cohab Feitoria" residents. As a musician, ethnomusicologist, and resident of this place, I locate myself as a narrator, a practice which is repeatedly performed and re-performed (Barz, 2008) upon writing an ethnography of the street (Carvalho & Eckert, 2003) and of listening (Erlmann, 2004), addressing the following questions: how do the subjects construct their narratives by way of sound and music and how are these employed in such constructions? Beyond the apparent cultural "impositions," what are the activities and how are they pre-

sented through sound? In this work, therefore, I aim to present some potential answers to these questions.

Keywords: sonic and musical narratives; urban setting; ethnomusicology.

Em diálogo com um dos temas deste congresso, ao pensar de dentro da etnomusicologia a dimensão sonora como forma de conhecer sentidos atribuídos aos espaços, pretendo esboçar neste trabalho alguns questionamentos oriundos de minha pesquisa de doutorado, em andamento. Parto da reflexão sobre como práticas sonoras e musicais constroem e são construídas a partir de narrativas de um cotidiano popular e urbano, no qual posiciono etnograficamente a Cohab Feitoria, conjunto habitacional em uma cidade de médio porte na região metropolitana de Porto Alegre/RS. As narrativas do som "surgem"[1] nesse contexto, o qual entendo como multiespacial, tanto pela prática sonora e musical vivenciada em uma variedade de lugares e não lugares[2] (Augé, 2012) (entre praças, ruas, espaços de prática musical), quanto pelos atravessamentos globais que incidem em políticas culturais em favor de uma diversidade, da qual a musical faria parte, e aproximam-se de forma contundente das sonoridades e sentidos para seus moradores. Também eu me insiro como narradora, levando em conta minha experiência como moradora, musicista e etnomusicóloga, uma prática performatizada e re-performatizada a todo o tempo (Barz, 2008), quando, portanto, me proponho a compor uma etnografia de rua (Carvalho & Eckert, 2003) e da escuta (Erlmann, 2004) que conduz às seguintes perguntas: como os sujeitos constroem suas narrativas a partir da dimensão sonora e musical e como ela é operada nessas construções? Para além das aparentes "imposições" culturais, quais são e como se apresentam os agenciamentos através dessa dimensão? Neste trabalho, portanto, tento apresentar algumas pistas de respostas para essas questões.

Seria possível elencar, de certa perspectiva, autores dos estudos culturais e de mídia que vêm atualmente pensando em formas de escuta e interpretação para a dimensão sonora[3]. Esses sujeitos têm apresentado novas propostas de explicação para situações e contextos mundiais a partir, por exemplo, do desenvolvimento de aparelhos de reprodução sonora (Sterne, 2003) ou mostrando como o som pode colaborar na formação de ecologias e ambiências, na qual a afetividade pode ser um elemento fundamental na construção de uma "bad vibe" (Goodman, 2010, xiv). A etnomusicologia, sob outra perspectiva, desde seus

[1] Evidentemente, as categorias aqui operadas não estão "prontas", mas sim construídas, como parte do trabalho etnomusicológico. Dessa forma, as formulações são realizadas tanto devido ao trabalho de campo, sua própria dimensão espacial e convívio entre interlocutores, quanto à literatura, mote fundamental para a elaboração interpretativa. No caso das narrativas do som, evoco a proposta de uma interpretação narrativa (Ricoeur, 1991) sob o guia etnomusicológico de uma de suas guinadas epistêmicas, quando foca seus estudos na dimensão sonora, não necessariamente o que é entendido e conceituado (no campo e na academia) como musical (Feld, 2004), assim como de uma escuta etnográfica (Erlmann, 2004).

[2] "[...] por não lugar designamos duas realidades complementares, porém distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, comércio, lazer) e a relação que esses indivíduos mantêm com esses espaços" (Augé, 2012, p. 87).

[3] Um livro de referência para a linha mais atualmente conhecida como "Sound Studies" foi organizado por Jonathan Sterne, em 2012. Nessa obra, Sterne apresenta paradigmas que tem feito parte dessa linha de estudos e compila textos de pesquisadores influentes, entre autores oriundos de áreas como comunicação, história, antropologia, etnomusicologia e estudos culturais. A referência completa à obra encontra-se na bibliografia deste trabalho.

primeiros estudos trabalha com a escuta como uma ferramenta metodológica fundamental, tanto na reprodução de discos, CDs, mp3 para posterior transcrição e/ou interpretação de formas de viver de grupos sociais, quanto através da imersão em um contexto sonoro completamente diferente, via pela qual o estranhamento etnográfico se desenvolve. Entretanto, já nos anos 1980 o etnomusicólogo Steven Feld percebia a necessidade de um entendimento mais apurado quanto ao objeto de estudo da etnomusicologia. Nessa situação, Feld desenvolve o conceito de "acustemology", mostrando como não é somente possível como necessária a inclusão do que as pessoas ouvem no seu cotidiano na etnografia, "uma maneira sônica de conhecer e estar no mundo" (Feld, 2004, p. 462 *apud* Feld, 1996).

Lançando mão desses avanços da literatura, reflito, a partir da dimensão sonora, sobre a construção de narrativas do cotidiano dos moradores da Cohab Feitoria, onde o som é interpretado todo o tempo. Conjunto habitacional construído no início dos anos 1980[4], uma subdivisão do bairro Feitoria, é atualmente formado por inúmeras famílias (aproximadamente 20.000 habitantes), cujas trajetórias são marcadas por mobilidades e migrações, dentro do estado ou entre o sul do país, tendo como motivações, entre outras, as possibilidades de trabalho, acentuadas na região metropolitana da capital, e de moradia, inferida a partir da existência de inúmeras famílias em situação da chamada "ocupação irregular" desde a sua construção.

Nesse espaço, um espectro sonoro[5] se abre, composto dos sons de práticas musicais acústicas, provenientes dos ensaios da escola de samba, do toque de tamboreiros das casas de religião, dos ensaios da fanfarra da escola local, dos encontros de grupos de pagode (quando a rua também vira palco), dos rappers que improvisam rimas nas esquinas a partir de "causos" da *Vila*, cruzados às práticas de fruição (e indignação) de músicas em alto volume, reproduzidas em aparelhos potentes de amplificação sonora em carros conduzidos, em geral, por jovens, que passam em suas ruas. Adensam esse espectro o som dos ônibus, carros, cães, anúncios do caminhão de gás, propaganda eleitoral. Essas sonoridades geralmente são produzidas, apreciadas e depreciadas pelos *cohabeiros,* categoria nativa utilizada para denominar não o local de residência dos sujeitos, mas sim para se referir àqueles que compartilham de certas práticas, muitas vezes, musicais. Não são "desviantes", tais quais Becker (2008) apontava, mas também não são "estabelecidos" ou "outsiders" de Elias (2000). São os *cohabeiros*, que compartilham códigos de pertencimento, de identidade ou mesmo trajetórias semelhantes. Possuem espaços específicos e fazem questão de manifestar suas delimitações, para os pertencentes ou não do grupo e, assim, permitem que eu interprete a *Vila* como um contexto multiespacial.

[4] O projeto da Cohab no bairro Feitoria previa a construção de 900 apartamentos e 2.040 casas populares, sendo que, dessas últimas, muitas são geminadas. Esse "ordenamento do território" aos poucos foi sendo rearranjado pelos moradores, através do constante estado de "obra inacabada", na criação de "puxadinhos" e "lajes", táticas para ampliar as possibilidades de moradia das diversas famílias que possuem filhos, netos, genros e noras e outros agregados, compartilhando o mesmo teto e para a criação de botecos, creches, oficinas, salões de beleza, entre outras tantas formas de comércio, encontradas na Cohab.

[5] Trabalho com a categoria de *espectro sonoro*, diversamente da tão conhecida *soundscape* de Murray Schafer, porque, em sintonia com a crítica de base claramente fenomenológica que o antropólogo Timothy Ingold (2008) realiza ao conceito de paisagem sonora, acredito que o som é o meio para entender relações, ou seja "nem mental, nem material, mas sim um fenômeno de experiência – isto é, de nossa imersão e mistura ao mundo no qual nos encontramos" (p. 11).

A complexidade sonora se mostra como uma onda produzida pelas múltiplas trajetórias dessas pessoas, que, ao constituírem-se enquanto praticantes do espaço, compartilham de uma diversidade também narrativa. Nesse sentido, desde os sons de roncos de motos até os toques da escola de samba são ouvidos e interpretados, criando classificações sociais e urbanas a partir de uma escuta também social. Componentes fundamentais das discursividades narrativas, essas categorias têm sido interpretadas em vários níveis, entre cruzamentos de vários marcadores e escalas sociais. De um lado, é possível observar que o morador ou moradora da Cohab percebe determinadas sonoridades do espectro sonoro como parte de sociabilidades jovens, práticas religiosas, afrodescendentes, etc, a partir de narrativas que contam sobre os grupos ali existentes (faixa etária, religião e raça, por exemplo, não são tratados do ponto de vista de sua materialidade, mas sim aproximados a uma memória coletiva, percebida nas discursividades). De outro lado, também é a partir das sonoridades da *Vila,* para seu habitante, que é possível diferenciar aqueles praticantes do espaço entre moradores da Cohab ou *"gente de fora",* esses últimos, então, capazes de oferecer vicissitudes ao lugar. Essa questão vai ao encontro de outras narrativas dirigidas à Cohab, por exemplo, da cidade em relação à *Vila*. Nesse caso, a discursividade que apresenta o lugar estigmatizado como pobre e perigoso dentro da cidade e mesmo se comparado à região, cruza-se às dos moradores, através de uma narrativa de crime que faz permanecer a ideia de "*cohabeiro não rouba de cohabeiro".* É por isso que o "perigo" viria de fora. A música dos carros, nesse caso, ouvida em toda a *Vila*, torna-se sinalizador desse conflito e incorpora-se à narrativa.

Apesar dessa diversidade e forma de praticar o espaço na Cohab, uma perspectiva seria observar que as práticas de som e música desse espaço não são novos gêneros musicais, novos ruídos. Um contexto urbano etiquetado como "de periferia" como a Cohab assemelha-se a tantos outros já etnografados no país, tanto em relação às suas sonoridades quanto às práticas musicais, entre suas "rimas, sambas e batuques". Mas é preciso refletir, desde uma etnomusicologia urbana, sobre a cidade, como conceito e como lugar do qual o espaço descrito faz parte, para pensar quais seriam os novos elementos que as interpretações sobre as sonoridades da Cohab poderiam apresentar.

Essa cidade, São Leopoldo, acentua em suas divulgações o marco histórico de recebimento do primeiro grupo de imigrantes alemães no sul do país, que data de meados do século XIX. Por outro lado, a cidade "berço da imigração alemã no Brasil" tem recebido e dirigido uma quantidade numerosa de políticas públicas sob o rótulo da "diversidade". Nesse caso, vê-se a tentativa de uma aproximação com fenômenos globais, no qual a cultura é debatida do ponto de vista de sua economia, tornada produto (Yudice, 2006).

A partir de entrevistas, observações, enfim, convívio etnográfico, tenho percebido que essas ações talvez aparentemente distanciadas da Cohab Feitoria são marcadas nas narrativas e práticas sonoro-musicais de moradores. Ali, um grupo de rap com quem tenho tido maior contato e tem me guiado pelos espaços da *Vila,* cria rimas sobre as formas de viver em seu espaço (e as relações com outros espaços de periferia da cidade) e sobre suas identidades. Entretanto, essas não são identidades ingênuas, e sim fruto de agenciamentos, pois esses sujeitos escolhem fazer parte de um grupo que se identifica pelo sotaque, seus modos de falar, ao perceber que esses atributos configuram "algo diferente", que outros lugares não têm. Como conta o líder do grupo *Mesclã,* Curumi, em situação de entrevista:

> Curumi: Participamos de concursos também de música, né? Então o concurso da música, do rap gaúcho, a gente ficou em quarto lugar... [...] Então [...] a gente resolveu escolher [tocar] a música "Bãh". Por que do nome "Bãh"? é que a gente notou que de Sapucaia pra cá [cidade próxima a São Leopoldo, também da região metropolitana de Porto Alegre] o pessoal fala "bãh", uma expressão de espanto: "bãh, olha lá, mataram o cara. Bãh, tu viu o acidente, o que aconteceu?" E lá eles falam "bah" [aberto], na capital eles falam "bah", né? "Bah, bah, rapaz" [imita sotaque porto-alegrense].
>
> Luana: e a gente fala "bãh"...
>
> C: é, "bãh, tu viu os guri"? E não é nem "os mano", que nem o Mano Brown fala, "osmano do rap, as mina"... Aqui é "os guri", "a gurizada": "e aí, gurizada?" [...] E, issorepresentou, tá ligado? No *"bãh", curtir o rap até amanhã de manhã...*[já na rima]
> L: como é que é essa música?
>
> C: *no frio eu me aconchego no meu poncho de lã, o mate é amargo com aroma de hortelã, ahã, ahã...*então falando só da nossas culturas, né? Não só crime. Às vezes o cara escuta um rap, o pessoal que nunca escutou o rap, ele tem uma visão assim do crime, do tiro, da agressividade, da exclusão, e nós viemos com outra proposta. [...] É uma rima bem típica daqui do sul e isso levou nós longe, longe mesmo [Fevereiro de 2012].

A percepção dessa diferença, como no caso narrado, da expressão "bãh" (interjeição historicamente associada ao sotaque gaúcho) acrescida de outras diferenciações (na base instrumental da rima em questão, *"Bãh"*, o som de acordeom, produzido em estúdio, permeia toda a música, escolha dos rappers na tentativa de uma aproximação a um rap que dialoga com as representações musicais do sul do Brasil, como é o caso do acordeom), encerra também suas relações com o seu lugar. Assim, para Curumi, as discursividades provenientes da Cohab devem ser diferentes daquelas produzidas por outros rappers do país ("a gente não tem favela, a gente tem parada [ponto de ônibus]. É sobre isso que a gente tem que rimar").

É também o espectro sonoro da Cohab, entre seus sentidos e narrativas construídas, que serve de mote para a composição de rimas desse grupo, já que ser *cohabeiro* (o que também quer dizer viver e praticar um espaço com muita intensidade sonora), nesse caso, colabora no sentimento de pertença e acentua os elementos compartilhados na memória coletiva do rap, ressaltando, portanto, o citado estigma da Cohab. Assim, a percepção de que as identidades[6] constituem um elemento importante ao evidenciá-las em música, tornando-as, portanto, um produto de circulação inclusive econômica, constrói narrativas que põem em cena a agência de sujeitos frente a um contexto mais amplo de uma "conveniência da cultura", tomando de empréstimo as palavras de Yúdice (Ibidem).

Nesse meandro de ações, as conflagrações aparecem, quando esses sujeitos percebem que há um interesse dos gestores culturais do município em colocá-los nas representações da cidade, mas, ao mesmo tempo, sobre o contexto estigmatizado e pobre da *Vila* nenhuma

[6] "Identidades", no plural, tanto pela variedade de imagens que têm parte nas discursividades, quanto pelo diálogo que possuem com os vários níveis existentes na escala "local-global" - desde aquelas vinculadas, no senso comum, ao gênero musical, no caso de uma discursividade associada à juventude, o que poderia ser entendido como uma memória coletiva do rap, até aquelas componentes de narrativas vinculadas aos sentidos dos territórios da Cohab Feitoria.

ação é realizada, conforme os interlocutores. Assim, esses mesmos criticam outros segmentos da Cohab que se apresentam musicalmente e

ao receberem apoio do município, contratam músicos de outras cidades, principalmente da capital, deixando, portanto, de "valorizar" os músicos locais.

O aparente paradoxo é justamente o que dá movimento, sob o ponto de vista etnomusicológico, a uma etnografia do sonoro urbano, já que certas práticas, aparentemente muito bem trabalhadas na literatura separadamente, na verdade muitas vezes analisadas sob a perspectiva de marcas musicais cristalizadas, justamente deixam de examinar outros eixos que estão em jogo e são fundamentais para uma interpretação de práticas sonoras e musicais vividas e construídas como narrativas para determinados sujeitos e seus grupos de pertença.

No caso desses rappers, que nasceram e cresceram nesse contexto multiespacial, a memória de suas experiências sonoras e musicais vividas nesse lugar torna-se um componente ativo na construção de narrativas musicais, as rimas. Essas, então, são compostas dentro de uma proposta que entende o samba como suas "raízes" e batuques como suas "curiosidades", conforme Curumi narra para mim:

> Ah, lá [Cohab Feitoria] na verdade é o berço de São Leopoldo, né, berço do samba, do carnaval. Do rap então, nem se fala, porque a gente é o primeiro grupo de rap da Feitoria. [...] mas a gente vem mesmo é do berço, é do samba. Samba, desde os grupos de samba, quando o cara faz aniversário, fundo de quintal, ou senão, até nas terreira mesmo, quando o cara era gurizão, era curioso pra ir ver os barulhos do atabaque...[Fevereiro de 2012].

Nesse exercício de narração, a imagem do "berço", legitimadora, é acionada dentro de diferentes discursividades ("berço do samba em São Leopoldo", "do carnaval", "do rap"), tensionadas justamente em relação à narrativa da cidade "berço da imigração alemã". Nota-se, então, certo jogo de identidades, componentes discursivos nas narrativas de diversos atores ou instituições (desde esses rappers até gestores do município), essas então engendradas de acordo com os agenciamentos desses sujeitos/grupos/instituições dentro de um campo de possibilidades da cidade, do bairro ou da Vila. Na Vila, a composição das rimas torna-se um dos agenciamentos, cada qual acentuando, através de suas sonoridades (timbres, bases instrumentais, recursos de estúdio, etc) e letras, alguma imagem que se coloca tanto como parte das narrativas cotidianas já existentes, quanto como proposta identitária à espera de aprovação dentro daquele lugar, da cidade e do próprio movimento hip hop. O ápice dessa aprovação justamente acontece, para meus interlocutores, quando suas músicas passam então a fazer parte do espectro sonoro da Cohab: apreciadores performatizam suas rimas, utilizam-nas como toques de celular, ou as reproduzem em seus carros com potentes amplificadores pelas ruas.

Frente a essas construções de sentido através da dimensão sonora e musical, não seria possível que eu, como etnomusicóloga e moradora da Cohab Feitoria, me isentasse dessas narrativas. Nesse sentido, a experiência transformadora da etnografia conduz-me para um estado permanente de "estar em campo", imersa em um espectro carregado de interpretações, no qual eu me insiro como mais uma interpretadora. Nesse caso, rimas, sambas e batuques,

tão frequentes em tantos lugares, não são, certamente, nem de perto semelhantes àqueles da Cohab Feitoria.

Tentei apresentar neste trabalho algumas possibilidades de reflexões acerca das construções narrativas através e de práticas sonoro-musicais na Cohab Feitoria. Esse espaço, como já disse, é múltiplo, comportando, portanto, tantas outras imagens, discursividades e narrativas. Dessa forma, espero, como narradora, poder contribuir para uma etnomusicologia que continue dirigindo sua atenção à dimensão sonora, para além da tão conhecida dimensão musical, percebendo e interpretando as mais diversas combinações que essa escolha pode trazer.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. *Não Lugares*: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 2012.

BARZ, Gregory. Confroting the field(note) in and out of the field: Music, Texts, Voices and Experiences in Dialogue. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy. *Shadows in the Field*: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. New York: Oxford University Press, 2008.

CARVALHO, Ana Luiza Rocha & ECKERT, Cornelia. Etnografia de rua: estudo de antropologia urbana. *Iluminuras* (7), 2003.

ELIAS, Norbert. *Os Estabelecidos e os Outsiders*: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

ERLMANN, Veit (org.). *Hearing Cultures*: Essays on Sound, Listening and Modernity. Oxford, 2004.

FELD, Steven. Doing Anthropology in Sound. *American Ethnologist*. v. 31. n. 4, 2004. p. 461-474.

GOODMAN, Steve. *Sonic Warfare*: Sound, Affect, and the Ecology of Fear. Cambridge: The MIT Press, 2010.

INGOLD, Timothy. Against Soundscape. In: CARLYLE, Angus (ed.). *Autumn Leaves*: Sound and the Environment in Artistic Practice. Paris: Double Entendre, 2008. p. 10-13.

RICOEUR, Paul**.** *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1991.

STERNE, Jonathan. *The audible Past*: cultural origins of sound reproduction. Durham: Duke University Press, 2003.

_____. (ed.). The Sound Studies Reader. London: Routledge, 2012.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

Outros músicos transeuntes: Os Oito Batutas, Josephine Baker e Sam Wooding em um contexto internacional

Luís Fernando Hering Coelho
heringcoelho@gmail.com
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Resumo: O tema do estudo é a produção, negociação e circulação de significados no universo do entretenimento musical nos anos 1920, com foco no Brasil e Argentina e, mais localizadamente, no Rio de Janeiro e em Buenos Aires. A partir de pesquisa em fontes primárias, propõe-se uma comparação entre as atividades do grupo musical brasileiro "Os Oito Batutas", da orquestra de jazz norte americana de Sam Wooding e da cantora e dançarina franco-americana Josephine Baker, com foco nas categorias e valores mobilizados pelo público em torno destes artistas. O intuito é o de discutir alternativas teóricas para contribuir com o estudo de categorias operantes no universo simbólico da música popular em um contexto transnacional na primeira metade do século XX.
Palavras-chave: Música popular; Música nos anos 1920; Oito Batutas.

Em uma pesquisa sobre um par de viagens artísticas do grupo musical carioca Os Oito Batutas – à Argentina em 1922-23 e ao sul do Brasil em 1927 – (Coelho, 2009) pude indicar o que seria um caráter plástico, maleável, da prática daqueles músicos, ou, dito de outra forma, sua capacidade de transformação em termos de modos de apresentação e repertório, conforme o contexto de cada performance específica. Neste sentido, o referido grupo transitava com aparente facilidade entre as formas "típico brasileiro" e "jazz-band", a primeira forma apontando, no contexto cultural aqui em questão, para algo pensado como "essencial", "nacional" e "tradicional", a segunda sendo lida mais numa chave de "modernidade", "internacional" e de "mudança cultural".

Sendo os Oito Batutas um tema frequentemente mencionado na historiografia da música popular brasileira, são bem conhecidas as discussões em torno de sua "brasilidade", materializadas – de maneira característica nos anos 1920 – nas querelas sobre a representatividade nacional da música que faziam, e que se desdobram, de diferentes formas, em discussões que perduram dentro do campo da música popular brasileira até os dias de hoje. Bem, o que a pesquisa acima citada contribuiu para demonstrar é que a própria trajetória do grupo evidencia sua capacidade de trânsito e de aglutinamento entre os polos "primitivo" (essencial) e "moderno" (dinâmico), simultaneamente à revelia e orientado por aquelas discussões. Os Oito Batutas apropriavam-se musicalmente de um conjunto de símbolos que era dado no contexto em questão de maneira predominantemente dilemática.

Este é um processo que foi tratado em termos da ideia de "modernidades primitivas", conforme a proposta de Garramuño (2007) para a compreensão das vanguardas artísticas no Brasil e na Argentina nas primeiras décadas do século XX. Para esta autora, o samba no Brasil e o tango na Argentina constituem universos simbólicos que são apropriados pelas vanguardas artísticas dos dois países na construção de sua especificidade e sua compatibilidade com as vanguardas europeias. Um grupo como os Oito Batutas, nesta chave inter-

pretativa, seria um representante excelente do primitivismo que, por sua vez, seria transmutado em "moderno" pelas vanguardas.

Lançando mão dos estudos de Louis Dumont (2000), sugeri que a interpretação da relação entre os Oito Batutas e as vanguardas artísticas em termos da caracterização dos primeiros como depositários de uma primitividade que seria compatibilizada pelas segundas com o mundo moderno, pode ser lida na chave de um "englobamento hierárquico do contrário".

Buscando levar adiante a reflexão, gostaria de compartilhar nesta comunicação algumas questões sobre as possibilidades analíticas do estudo comparativo entre as viagens dos Oito Batutas e outras viagens artístico-musicais, de outros artistas, na mesma década de 1920. Tratar-se-ia da busca de uma contribuição a uma antropologia do entretenimento, focalizada na atuação de artistas em circulação num horizonte cultural cujos nexos últimos são globais, em correspondência com o que Erlmann (1999) chama de *a topography of global culture*. Como termos de comparação, proponho a passagem por palcos argentinos da dançarina e cantora Josephine Baker, em 1929, e de uma jazz-band norte-americana liderada por Sam Wooding, em 1927, turnês sobre as quais pude recolher dados e fazer um estudo inicial no contexto da pesquisa citada acima (Coelho, op. cit.). Envolvendo artistas negros que circulavam por um mundo internacional do entretenimento na relação com públicos "periféricos", tratam-se de fenômenos históricos de uma mesma ordem e, portanto, *estruturalmente comparáveis* (Sahlins, op. cit.).

Em 1923, na Argentina, os Oito Batutas eram compreendidos, em grande medida, em termos do que seria uma "encarnação" do Brasil. Josephine Baker, em 1929, apesar de eventualmente referida pelos jornais como 'yanqui', parecia não ser concebida senão como uma encarnação de si mesma enquanto sublimação de uma essência selvagem e refinada ao mesmo tempo. Os Oito Batutas podiam, conforme a necessidade, tornar-se uma *jazz-band* 'genérica' para animar um baile. Josephine era a própria personificação do *jazz*. O caráter de protagonismo sobre a própria arte aparece, nos jornais, muito mais forte em Josephine do que nos Oito Batutas. Sobre a cor negra, se ela foi eventualmente alvo de ataques com relação aos Batutas em 1923, teve uma recepção mais consensualmente positiva – sob a ótica do exótico – com relação à orquestra de Sam Wooding em 1927. Já no caso de Josephine, os cronistas se veem levados a "reinterpretar" a cor de sua pele. A sedução de sua figura é tal que força a uma reorientação das associações dadas, tendencialmente racistas na origem, entre categorias e valores. Por certo, o "simples" fato de ser mulher tem um peso importante para que se compreenda esta recepção tão destacada que Josephine Baker teve nos jornais argentinos: as vozes ali manifestadas são predominantemente masculinas, como provavelmente a grande maioria de seu público. Se mobilizamos a noção weberiana de *carisma,* conforme a apreciação de Geertz (1997) sobre sua apropriação por Edward Shils, podemos tentar compreender a dançarina como um fenômeno onde determinadas qualidades pessoais encontram-se próximas a um destes "centros ativos da ordem social" caracterizados como "um ponto ou pontos de uma sociedade, onde as ideias dominantes fundem-se com as instituições dominantes para dar lugar a uma arena onde acontecem os eventos que influenciam a vida dos membros desta sociedade de uma maneira fundamental" (Geertz, *op. cit*. p.184).

Na tentativa de levar adiante um exame detalhado de como o universo de uma artisticidade ligada a um mundo essencialmente noturno e sensual se configurava como um destes "cen-

tros" na cultura argentina da época, tenho a impressão de que os textos jornalísticos examinados são eloquentes a respeito de qual seria a "substância", o centro de força do fascínio exercido por Josephine Baker, já indicado acima: nela aglutinavam-se, de maneira completa e acabada, os sentidos do "moderno" e do "primitivo", sua perfeita fusão sendo garantida pela materialização num corpo sensual de mulher. Não seria à toa que, na tentativa de entender e explicar Josephine Baker, os cronistas, buscando pontos de referência, oscilavam entre as "selvas da África" e o futurismo italiano de Marinetti, repleto de máquinas e eletricidade. Assim, um senso comum que era bastante permeado por um evolucionismo social unilinear, via-se às voltas com um signo, sedutor, que imprimia uma curvatura no vetor da história, unindo suas pontas. A unidade contraditória que Josephine figurava à perfeição colocava numa pílula os sentidos que circulavam algo dispersos, por aqueles anos, em torno do que se designava como *jazz*. Se o aspecto "primitivo" se materializava nas danças e na cor de seu corpo, o aspecto "moderno" estava dado em sua relação, "impronunciada mas fortemente presente" [1] com os Estados Unidos, *via* Paris. Neste caso, não haveria o englobamento hierárquico que marca a relação entre Oito Batutas e vanguardas.

Enfim, tendo sempre como fundo a ideia básica de que a "essência" de um símbolo – e aqui os Oito Batutas, Josephine Baker, a orquestra de Sam Wooding são símbolos – é determinada em seu exterior, por suas relações com outros elementos que, não sendo ele próprio, constituem sua vizinhança, pretende-se discutir as possibilidades das comparações aqui propostas.

REFERÊNCIAS

COELHO, Luís Fernando Hering. *Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns Batutas.* Tese de Doutorado em Antropologia Social. UFSC, 2009.

DUMONT, Louis. *O Individualismo – Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ERLMANN, Veit. *Music, Modernity, and the Global Imagination – South Africa and the West*. New York: Oxford University Press, 1999.

GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades Primitivas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

GEERTZ, Clifford. "Centros, reis e carisma: reflexões sobre o simbolismo do poder". In: *O Saber Local*. Petrópolis: Vozes, 1997.

SAHLINS, Marshall. *História e Cultura: apologias a Tucídides*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

[1] Utilizo os termos do Prof. Rafael José de Menezes Bastos, que chamou minha atenção para este ponto.

Performance e transmissão musical: grupos da cultura popular de João Pessoa (PB)

Luis Ricardo S. Queiroz
luisrsq@uol.com.br
Vanildo M. Marinho
Fábio H. Ribeiro
Rodolfo R. de Lima
Cledinaldo A. P. Júnior
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Resumo: Este texto apresenta sucintamente os resultados parciais de um estudo que vem sendo realizado com cinco grupos que representam distintas manifestações da cultura popular da cidade de João Pessoa, a saber: uma escola de samba; um grupo de coco de roda; um grupo de ciranda; um grupo de tribo de índio; um grupo de boi de reis. O objetivo do trabalho é compreender os aspectos fundamentais que caracterizam a sua performance e a transmissão de conhecimentos musicais. Nesse direcionamento, as áreas de *etnomusicologia* e de educação musical tem fornecido as bases teóricas, conceituais e analíticas para o estudo. A metodologia da pesquisa, de cunho qualitativo, abrange pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, observação participante, entrevistas semiestruturadas, gravações de áudio, filmagens e fotografias. Até o momento foi possível chegar a algumas conclusões gerais sobre a performance e a transmissão musical dos grupos que apontam para uma perspectiva de definição em função de aspectos sociais, simbólicos, estéticos e comportamentais entre outros.

Palavras-chave: Performance; Transmissão musical; Cultura popular.

Abstract: This paper summarizes the results of a study that is being conducted with five groups that represent different expressions of popular culture in João Pessoa, Paraíba: a samba school; a *coco de roda* group; a *ciranda* group; an indigenous group; a *boi de reis* group. The objective is to understand the fundamental aspects that characterize the performance and transmission of musical knowledge of each. For such, ethnomusicology and music education have provided the theoretical, conceptual, and analytical foundations for the study. The methodology is qualitative and includes bibliographic research, research with written documents, participant observation, semi-structured interviews, audio recordings, video recordings, and photography. Up to the present, it has been possible to reach some general conclusions about the performance and transmission of musical knowledge among musical groups which point toward a definition revolving around social, symbolic, aesthetic, and behavioral aspects, among others.

Keywords: Performance, Musical Transmission, Popular Culture.

Desde 2005 vimos realizando na cidade de João Pessoa trabalhos de pesquisa que visam compreender a diversidade de manifestações musicais que caracterizam tal contexto urbano. A partir desses estudos temos identificado singularidades que constituem estruturas musicais, significados, valores, transmissão de saberes e diversos outros aspectos relacionados ao fenômeno musical como expressão artística e cultural.

A pesquisa realizada tem evidenciado que João Pessoa possui um conjunto amplo de manifestações culturais, que reúnem, num mesmo universo, músicas bastante distintas, artística e simbolicamente. Tal diversidade gerou, e continua gerando, misturas e trocas definidoras de novas configurações musicais, configurações essas que têm tornado a cultura musical de João Pessoa cada vez mais dinâmica e em constante processo de (re) atualização.

Considerando esse universo, vimos realizando atualmente em João Pessoa uma proposta de pesquisa que tem imergido no mundo musical da cultura popular pessoense, contemplando especificamente manifestações que estão em plena atividade no cenário cultural contemporâneo da cidade. O estudo que vem sendo realizado tem como foco a performance e os processos e situações de transmissão musical, entendendo que esses aspectos representam elementos fundamentais para a compreensão da música de uma determinada cultura.

Manifestações diversas estabelecidas pelas diferenciadas expressões humanas configuram práticas culturais que reúnem, num determinado evento, estruturas e significados que constituem fenômenos representativos da expressão do homem em seu meio sociocultural. O termo performance, usado num sentido amplo como perspectiva para os estudos culturais, designa uma prática cultural constituída por um conjunto de elementos (simbólicos e estruturais) que dão forma e sentido à sua existência.

A performance é, então, um intensificado e estilizado sistema comportamental que reúne em uma prática aspectos relacionados e determinados pelo tempo, ocasião, lugares, códigos e padrões de expectativa, diretamente associados ao universo social em que esse fenômeno se caracteriza (Abrahams, 1975, p. 25).

Para Victor Turner (1988, p. 23) uma performance comunica diferentes significados, incorporando particularidades do meio em que é realizada, e se adequando às convenções sociais e culturais. Segundo o autor a caracterização da performance estabelece formas diferenciadas de expressão que serve aos fins concebidos pelos seus praticantes e pelo seu sistema cultural. Assim, de acordo com a exemplificação de Turner, fenômenos que utilizam gestos e expressões faciais dão significados a estes aspectos expressivos a partir das emoções e das idéias que deverão ser comunicadas pela performance, da mesma forma que a utilização de diferentes recursos sonoros em uma determinada manifestação poderá ter sentidos convencionados pela situação e pelo contexto em que é realizada. Ainda na concepção de Turner (1988, p. 21) o gênero performático "reflete" ou "expressa" o sistema social ou a configuração cultural, fazendo da performance, freqüentemente, uma crítica direta ou indireta à vida social, em sua origem e evolução.

Na mesma direção das múltiplas facetas performáticas que se estabelecem socialmente, a música é praticada e vivenciada pelos seus executantes e ouvintes como um sistema cultural que absorve, assimila e se adéqua às convenções sociais dos distintos meios em que é realizada.

Especificamente no que concerne ao campo da etnomusicologia, os estudos de performance musical, segundo Béhague (1984, p. 4), ganharam a partir da década de 1970 perspectivas mais abrangentes, com a preocupação de etnomusicólogos em compreender a performance musical não só como evento, mas também como processo. Processo que reúne aspectos musicais e extramusicais, dando ao evento performático um sentido que transcende

a atividade musical restrita às suas estruturas, materiais utilizados e momentos de acontecimento. Nas palavras de Béhague:

> O estudo da performance musical como um evento, como um processo e como o resultado ou produto das práticas de performance, deveria se concentrar no comportamento musical e extramusical dos participantes (executantes e ouvintes), na interação social resultante, no significado desta interação para os participantes, e nas regras ou códigos de performance definidos pela comunidade para um contexto ou ocasião específicos[1] (Béhague, 1984, p. 7, tradução nossa).

A partir dessas concepções, definimos a performance musical como um acontecimento que reúne na música características múltiplas da cultura, inserindo esse fenômeno em um contexto específico (temporal e espacial) e atribuindo a ele dimensões simbólicas que se juntam aos materiais e às estruturas formais constituindo a base do produto musical.

Este trabalho concebe então um estudo da performance musical numa perspectiva etnomusicológica, em que a música não pode ser entendida somente pela compreensão dos materiais sonoros que a constituem e pela forma com que esses materiais são organizados. Os significados que inserem a prática musical numa determinada cultura, caracterizando a música e sendo caracterizados por ela, desempenham um papel significativo na constituição da performance, sendo uma importante referência para a (re)definição da música como um sistema cultural. Assim, sons, formas, valores e significados se unem na configuração das características fundamentais que dão vida e forma a performance musical.

Entre os diversos fenômenos que constituem o universo performático este trabalho se atém mais detalhadamente aos processos e situações que caracterizam a transmissão musical no contexto das manifestações estudadas. Tal perspectiva tem como base a idéia de que uma prática musical é caracterizada a partir de um processo coletivo, em que cada cultura estabelece os parâmetros fundamentais para sua definição e consolidação. Nesse sentido, a transmissão musical deve ser considerada como elemento de fundamental valor para o entendimento da própria performance, tendo em vista que os conteúdos musicais, valores e significados eleitos para serem transmitidos caracterizam fundamentalmente o que uma música é.

Para Bruno Nettl, "[...] o modo pelo qual uma sociedade ensina sua musica é um fator de grande importância para o entendimento daquela música"[2] (Nettl, 1992, p. 3, tradução nossa). Por tal razão, os estudiosos têm grande interesse no entendimento das formas utilizadas em uma determinada cultura para a transmissão dos conhecimentos e habilidades relacionados ao à música, haja vista que "[...] uma das coisas que determina o curso da história em uma cultura musical é o método de transmissão"[3] (Nettl, 1997, p. 8, tradução nossa).

[1] "The study of music performance as an event and a process and of the resulting performance practices or products should concentrate on the actual musical and extramusical behavior of participants (performers and audience), the consequent social interaction, the meaning of that interaction for the participants, and the rules or codes of performance defined by the community for a specific context or occasion."

[2] […] the way in which a society teaches its music is a matter of enormous importance for understanding that music [...].

[3] […] one of the things that determines the course of history in a musical culture is the method of transmission.

Considerando a natureza do estudo proposto, as bases teóricas, conceituais e analíticas que permeiam o estudo serão fornecidas, sobretudo, pelas áreas de etnomusicologia e de educação musical. A literatura desses dois campos de estudo da música tem evidenciado que há uma conjuntura de elementos no âmbito das práticas musicais que interessam de forma equânime às duas áreas de conhecimento. Para Campbell (2003):

> **Dentre os tópicos de interesse mútuo entre etnomusicólogos e educadores**, que incluem cultura musical de crianças, a dualidade corpo-mente e dança-música dentro de gêneros, e a cognição musical e como ocorre em vários contextos culturais específicos, **questões de ensino e aprendizagem da música têm ganhado uma considerável atenção de estudiosos de ambos os campos** (p. 25, grifos nossos).

Considerando as perspectivas apresentadas acima, o estudo tem como objetivo compreender os aspectos fundamentais que caracterizam a performance e a transmissão de conhecimentos musicais em cinco grupos da cidade, que representem distintas manifestações da cultura popular pessoense. Assim, fazem parte do estudo: uma escola de samba; um grupo de coco de roda; um grupo de ciranda; um grupo de tribo de índio; um grupo de boi de reis. Os grupos estudados são manifestações que estão em plena atuação na cidade, participando de festas e atividades diversas do calendário tradicional pessoense. Além disso, são grupos reconhecidos como representativos da expressão cultural do município, estando em atuação há, pelo menos, 20 anos no cenário cultural de João Pessoa.

A metodologia da pesquisa, de cunho qualitativo, abrange pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, observação participante, entrevistas semiestruturadas, gravações de áudio, filmagens e fotografias. Os instrumentos de análise de dados utilizados foram definidos com o intuito de possibilitar a organização e a leitura acurada das informações obtidas, de acordo com as especificidades as diferentes ferramentas utilizadas para a coleta dos dados.

A partir dos resultados obtidos até o atual estágio da pesquisa, foi possível se chagar às seguintes conclusões gerais sobre a performance e a transmissão musical no grupos estudados:

- A performance de cada grupo é definida a partir de critérios intrínsecos (o que é valorado e definido pelo próprio grupo) e, também, extrínsecos (o que é definido em função do gosto e da expectativa do público);
- As estruturas sonoras, associadas aos aspectos simbólicos e sociais em geral, definem valores estéticos, comportamentais e valorativos, que marcam a inserção dos grupos estudados no contexto cultural da cidade;
- O processo de definição da performance, se estrutura a partir de aspectos considerados "tradicionais" e de "novos" elementos que, desde que não alterem os aspectos fundamentais da expressão musical, fazem com que as práticas sejam resinificadas periodicamente;
- Os saberes e habilidades musicais são assimilados e desenvolvidos, sobretudo, a partir da experiência na performance, sem aulas e/ou momentos específicos para o ensino de tais aspectos;

- A observação, imitação e experimentação são os aspectos centrais dos processos de transmissão musical;

Os mestres e integrantes mais "experientes", por serem os detentores dos saberes e por conhecerem a estrutura performática de forma detalhada, são responsáveis pelas correções e os ensinamentos que ocorrem durante os ensaios e as apresentações.

Certamente as conclusões aqui apresentadas, genericamente, considerando os limites do texto, são permeadas por singularidades que constituem a performance e a transmissão musical em cada manifestação investigada. De tal forma, mesmo sendo possível estabelecer parâmetros mais abrangentes para os diferentes grupos, somente a apresentação e análise da performance de cada um deles, em separado, pode revelar a complexidade que caracterizam os elementos estudados nessas expressões culturais.

REFERÊNCIAS

ABRAHAMS, Roger D. The theoretical boundaries of performance. In: HERDON, Marcia; BRUNYATE, Roger (Ed.). *Form in performance, hard-core ethnography*. Nova York: McGraw-Hill, 1975. p. 18-27

BÉHAGUE, Gerard. *Performance practice*: ethnomusicological perspectives. Westport: Greenwood Press, 1984.

CAMPBELL, Patricia Shehan. Ethnomusicology and music education: crossroads for knowing music, education, and culture, *Research Studies in Music Education*, n. 21, p. 16-30, 2003.

NETTL, Bruno et al. *Excursion in world music*. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

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

Violência e folia-de-reis em Juiz de Fora (MG)

Marcelo de Castro Lopes
mmarcelolopes@gmail.com
UNIRIO

Resumo: Este artigo apresentada uma proposta de reflexão sobre o papel da violência em processos rituais das folias de reis em Juiz de Fora-MG. As reflexões de Daniel Bitter (2010) sobre o papel ritual dos palhaços nas folias de reis e a defesa que fazem Araújo et alii (2006) da incorporação da violência enquanto categoria de análise por etnomusicólogos serviram de sustentação para a interpretação da violência física e simbólica como elemento constituinte dos processos de estruturação das folias.
Palavras-chave: Violência; Folia de reis; Etnomusicologia; Juiz de Fora (MG)
.
Abstract: This article considers the role of violence in ritual processes of "*folias de reis*" in Juiz de Fora, MG. The reflections of Daniel Bitter (2010) on the ritual role of clowns in "*folias*" and the defense that Araújo et alii (2006) make of incorporation of violence as a category of analysis by ethnomusicologists served as the foundation for the interpretation of physical and symbolic violence as constituent elements of the structuring processes of "*folias*".
Keywords: Violence; Folia de reis; Ethnomusicology; Juiz de Fora (MG).

Introdução

A última reunião da Associação de Folia de Reis e *Charolas*[1] da cidade de Juiz de Fora no ano de 2010, após a qual teriam início as atividades rituais dos grupos, contou com a presença de um representante da Polícia Militar[2]. O sargento Guimarães apresentou aos representantes dos grupos um documento que deveria ser assinado por eles. Tratava-se de um Contrato de Normatização entre a Associação, a 32ª Companhia de Polícia Militar e o Conselho Tutelar. Os primeiros itens são referentes à identificação dos responsáveis legais pelos atos dos grupos (mestres foliões e mestres de palhaços maiores de idade), e necessidade de autorização dos responsáveis para que menores pudessem participar das atividades. O quarto item do documento apresenta um alerta: "Agressão é crime", para em seguida tratar das consequências legais de tal ato. Quase todo o tempo da fala do policial militar aos representantes das folias foi dedicado a tratar de assuntos relativos à "troca de violências". Ora apelando para o fato de tratar-se de manifestação religiosa, ora ameaçando com a possibilidade de proibição por parte do Ministério Público – a exemplo do que aconteceu com os bailes funk na cidade – a tônica foi a violência entre os grupos. No então vigente Regimento Interno da Associação de Folia de Reis e Charolas de Juiz de Fora havia dois parágrafos precedidos da enfática expressão: "É extremamente proibido". A saber: 1) "(...) richas (sic) entre os grupos e (ou) qualquer tipo de violência entre eles"; 2) "(...) o encontro de folias, para a prática de violência de qualquer gênero". Vários outros têm por finali-

[1] Charola é a denominação recebida pelos grupos de devotos de São Sebastião em Juiz de Fora, que realizam suas atividades entre os dias 6 e 20 de janeiro.
[2] Acompanhei a reunião na condição de convidado do presidente da Associação de Folia de Reis e Charolas de Juiz de Fora.

dade coibir "brigas" e "agressões físicas"[3]. A preocupação da Polícia Militar de Juiz de Fora e daqueles que redigiram e votaram o Regimento Interno da Associação com a questão da violência revela um aspecto pouco investigado das práticas das folias.

A grande maioria dos integrantes são jovens negros oriundos de bairros pobres da periferia de Juiz de Fora, áreas estigmatizadas como focos do tráfico de drogas, redutos de bandidos e de violência. Uma avaliação apressada poderia levar a uma fácil associação entre o contexto de origem destes jovens e a questão da violência nas folias. De fato, é evidente que a folia não está descolada do contexto em que se encontram seus integrantes. A questão das drogas, da rivalidade entre comunidades, da situação marginal em que se encontram muitos dos jovens que vivem nestas comunidades vão se apresentar também no contexto das folias. No entanto, é importante procuramos identificar as diferentes formas como a violência se apresenta e compreender seus significados.

História

É interessante notar a escassez de estudos históricos sobre as populações negras da região de Juiz de Fora após a abolição da escravatura. A situação é bastante melhor quando se trata de informações sobre a mão de obra escrava das grandes lavouras cafeeiras da região ou sobre o papel de imigrantes europeus no processo de industrialização da cidade. Estudos que tratam da trajetória das populações negras a partir do declínio do ciclo do café serão mais facilmente encontrados em áreas como serviço social e memória social.

De certa forma, estas constatações são reflexos do lugar que estas populações passam a ocupar na reconfiguração espaciossocioeconômica da região. A partir da queda das lavouras cafeeiras, nas primeiras décadas do século XX, parte deste contingente migra para as cidades em busca de trabalho. A indústria que surge, financiada pelo capital acumulado pela economia do café e pelo aporte de créditos disponibilizados por instituições de financiamento, dá preferência à contratação de trabalhadores imigrante (em especial alemães e italianos). A mão de obra negra perde sua posição de destaque no cenário da produção de riquezas econômicas da região. Com poucas possibilidades de trabalho na decadente lavoura de café do início do século XX, parte destas populações passa a se transferir para áreas no entorno do já constituído centro urbano de Juiz de Fora. Este deslocamento populacional tem continuidade ao longo do século XX, na medida em que processos econômicos ligados ao setor agrícola tornaram cada vez mais difíceis as condições de continuidade das pequenas e médias propriedades produtoras. O crescimento da cidade ainda hoje atrai populações de pequenas cidades vizinhas e de suas respectivas áreas rurais.

É importante salientar o papel dos laços de solidariedade nestes processos. Muitas das famílias que se transferiram para a periferia de Juiz de Fora, o fizeram estimuladas por relações de proximidade com moradores. Em seu trabalho sobre os negros em Juiz de Fora, a pesquisadora Monica Ramalho descreve a importância da referência afetiva e dos laços de parentesco nos processos migratórios. As incertezas geradas pelo deslocamento rumo ao desconhecido são minimizadas pelo apoio recebido por parentes ao longo do processo. Além disso, desenvolveu-se uma rede de proteção social nas comunidades negras urbanas,

[3] O referido Regimento Interno da Associação de Folia de Reis e Charolas de Juiz de Fora foi votado em Assembleia Geral realizada no dia 05 de novembro de 2009 e dispõe de 47 parágrafos.

baseada em ações de assistência mútua entre as famílias (Ramalho, 2000).

Violência

A definição do que seja violência não é tarefa fácil. Muitas vezes o conceito é tomado por autoevidente. Atendendo a palestras do "Seminário sobre Violência Urbana no Rio de Janeiro e Caracas" [4], em 2011, percebi que os palestrantes partiam do princípio de que o conceito de violência era algo já sabido. Não viram necessidade de discuti-lo e já partiam para a análise de gráficos e quadros sobre estatísticas criminais. Michel Maffesoli, em seu *Essais sur la violence,* alerta para o fato de tratar-se de conceito escorregadio. O autor afirma a impossibilidade de analisá-la como fenômeno único. A pluralidade de suas formas seria índice da multiplicidade de valores em questão e a polissemia dos fatos sociais envolvidos. Maffesoli propõe que o termo seja uma forma de se referir a tudo que remeta a luta, ao conflito, "à parte de sombra que perfura o corpo individual ou o corpo social"[5] (Maffesoli, 2009, p. 6).

A violência tratada neste estudo apresenta-se de duas formas: a violência física, ou concreta e a violência simbólica. Nem sempre são facilmente separadas, pois muitas vezes a violência física representa meio de concretização da imposição de uma vontade. Eventos considerados violentos pelo pesquisador podem não o ser para aqueles que dele tomaram parte. O "uso agressivo da força física," para usar uma definição de Gilberto Velho (2000, p. 11), ou formas de poder que o dispensam, receberão atenção nesta pesquisa na medida em que se relacionem às práticas das folias.

Palhaços

A figura do palhaço é aquela mais frequentemente associada a eventos de violência nas folias. Daniel Bitter define a figura do palhaço como "um ser liminar, transicional, marginal, que vive de sua própria indefinição" (Bitter, 2010, p. 171). Os relatos de informantes sobre o que representa sua figura na folia são conflitantes, o que em parte pode ser explicado pelas características mencionadas por Bitter. De qualquer forma, a maior parte dos depoimentos relaciona a figura do palhaço aos soldados de Herodes. Assim, esta figura está simbolicamente ligada a um dos episódios mais violentos do Novo Testamento: segundo o Evangelho de Mateus, a ordem de Herodes, cumprida por seus soldados, de que fossem mortas todas as crianças com menos de dois anos de idade na cidade de Belém e arredores. [6] (Mt 2:16). Os palhaços em Juiz de Fora, além da farda e da máscara, usam porretes de madeira. Ambíguos como as figuras que os carregam, podem servir de adereço, mas também como arma. As referidas ambiguidade e proximidade com a violência dos palhaços se confirmam nas análises e interpretações de Suzel Reily (2001). A autora menciona que praticamente todos os seus informantes concordavam que o palhaço desempenha a função de protetor da bandeira. Assim, durante os encontros entre folias, estes entravam frequentemente em confronto, o que, segundo o relato de antigos foliões, muitas vezes resultava em mortes. Este tipo de evento só pode ser registrado em um contexto onde, em função do número de folias em determinada região, encontros eventualmente aconteçam durante o

[4] Seminário Internacional apresentado na UERJ em 30 de junho e 01 de julho de 2011.
[5] "(...) *à la part d'hombre qui toujours taraude le corps individuel ou le corps social"*
[6] A medida teria por finalidade a morte daquela criança anunciada como sendo o novo Rei dos Judeus.

período de visitas. Isto pode explicar em parte a ausência de relatos a este respeito em muitos estudos sobre folias, uma vez que nem sempre é esta a situação encontrada durante a pesquisa de campo.

O papel do palhaço é aquele que desperta maior interesse entre os jovens da periferia de Juiz de Fora. A maioria dos jovens em vias de ingresso nos grupos ou que manifestam o desejo de fazê-lo afirmam que querem desempenhar o papel de palhaço. Existe uma acirrada disputa entre os integrantes das folias para se decidir quem vestirá a farda do palhaço. É sem dúvida a função mais cobiçada entre os jovens. Em função da multiplicidade de elementos envolvidos, a análise da relação entre jovens da periferia de Juiz de Fora e a figura do palhaço permite vários enfoques. Sob a perspectiva das identidades é possível propor que parte deste processo esteja relacionada ao estado de liminaridade em que ambos se encontram. Estes jovens buscam sua inserção em um mundo adulto ao qual ainda não estão completamente integrados, e enquanto moradores da periferia estão inseridos em um contexto social que sob vários aspectos os exclui. Marginalidade, ambiguidade (temer e ser temido) e proximidade à violência, são situações vividas cotidianamente por estes jovens e aspectos característicos da figura do palhaço. Esta proximidade identitária pode ser tomada como um importante aspecto na compreensão da atração exercida pela figura mascarada sobre jovens ligados às práticas das folias.

Violências Rituais

Victor Turner, ao interpretar o ritual Ndembu onde os jovens são iniciados na vida adulta, relata que o local onde ocorrem momentos chaves tanto na iniciação dos rapazes (na floresta) quanto das moças (embaixo da "árvore leiteira") são conhecidos como "o lugar da morte" ou "o lugar do sofrimento" (Turner, 2005, p 54). As moças têm que passar um dia inteiro deitadas, imóveis, sob forte calor. Os rapazes são circuncidados. A provação física como elemento integrante de ritos de passagem encontra-se descrita por estudiosos de diversas culturas. Os componentes de folias juizforanas que pela primeira vez vistam a farda de palhaço são considerados "batizados" quando atirados ao solo por outro palhaço durante a dança chamada por eles de chule. Ao ritmo acelerado de instrumentos de corda e percussão, forma-se uma roda onde o palhaço estreante e um veterano dançam frente a frente. A entrada do coro formado por foliões e assistência aumenta a tensão dramática do desafio na repetição contínua da exortação "Pega ele, palhaço!". Esta não parece ser dirigida a um palhaço em especial, uma vez que é sempre a mesma, independente de ser um batismo ou uma brincadeira entre palhaços veteranos. É importante ressaltar que trata-se de um coro musical, em harmonia com a rítmica e a tonalidade determinadas pelos instrumentos presentes no chule. Assim como em vários outros momentos, também aqui a música desempenha papel central na condução do ritual. Durante um batismo por mim presenciado, o próprio mestre folião ajudou a derrubar o palhaço iniciante, que foi atirado de costas no chão. Este desafio entre palhaços da mesma folia não é raro, mas nesta situação ganha caráter específico de um rito de passagem, na medida em que só após sua queda ele deixa sua condição de noviço e desempenha suas funções de palhaço em pé de igualdade com os demais. Mestre André Brasilino ratifica ser a queda do palhaço um marco na trajetória dos palhaços, assim como o desafio ser parte do repertório de atividades rituais dos palhaços. "O batismo do palhaço, pra mim, é ele tomar a primeira rasteira. (...) porque a brincadeira

do palhaço também é derrubar o seu oponente" [7]. Como já foi dito, o palhaço é o elemento chave na ligação entre aspectos sagrados dos rituais das folias e aspectos definidos por Bitter (2010, p. 174), utilizando-se de reflexões de Durkheim (2009, p. 464), como "sagrado impuro". A oposição sagrado / profano entre foliões e palhaços, conforme proposta por Brandão (1981, p. 47), não parece apropriada, na medida em que ambos são elementos integrantes do ritual.

Os encontros de folias caracterizam-se por serem altamente ritualizados. A exemplo da prisão da bandeira ou do cruzamento de notas[8], situações com as quais mestres foliões e palhaços podem se deparar e que põem à prova seus conhecimentos rituais, também os encontros são situações previstas durante a jornada em que serão testadas as habilidades dos componentes. O fato de o Regimento Interno de 2009 prever uma versão institucionalizada da prática denominada "duelo de Folia de Reis" indica a relevância desta prática na tradição das folias de Juiz de Fora. No duelo institucionalizado são avaliados os seguintes itens: "canto dos mestres, versos de palhaço que esteja (sic) dentro da profecia, pulo de palhaço, rasteira, bater purrete (sic)."[9] A folia vencedora leva como troféu a bandeira da folia derrotada. No caso dos encontros que ocorrem sem a intermediação da Associação, a violência simbólica da retirada dos instrumentos e da bandeira é muitas vezes substituída pela violência concreta, na medida em pode-se não chegar facilmente a um acordo sobre quem venceu a disputa, ou mesmo servir o conflito de alternativa a uma derrota eminente. Assim, a disputa e a violência simbólica são situações previstas no ritual, havendo procedimentos que são de conhecimento geral. Da mesma forma que se espera de um mestre folião o domínio do procedimento ritual caso esteja diante de um presépio ou de uma "prisão" da bandeira, também se espera dele que conheça os "regulamentos" que regem um encontro de folias.

Se tomarmos a definição de Turner para ritual, isto é, "o comportamento formal prescrito para ocasiões não devotadas à rotina tecnológica, tendo como referência a crença em seres ou poderes místicos" (Turner, 2005, p. 49), tanto a violência física presente na iniciação dos palhaços quanto a violência simbólica presente no encontro entre folias podem ser consideradas violências rituais. Assumir a violência como elemento ritual das práticas das folias nos ajuda na construção de um olhar que complexifica suas construções simbólicas e as aproxima do mundo social de seus integrantes. Alba Zaluar, em seu estudo sobre o catolicismo popular, ressalta que nestes rituais também estão presentes "conflitos e oposições inerentes à maneira pela qual as pessoas se organizam em sua vida social". (Zaluar, 1983, p. 116). Desta forma, podemos abordar determinados episódios de violência como integrantes dos rituais, e não como algo fora deles. Não como violência episódica, mas como violência ritual, isto é, como elemento simbólico constituinte dos processos de estruturação das folias.

[7] Entrevista gravada dia 14 de maio de 2011 em Ubarí, MG.

[8] Embora não tenha presenciado eventos desta natureza, os relatos de informantes referem-se a situações em que o dinheiro (tanto da oferta ao santo quanto as gratificações dadas aos palhaços) só pode ser retirado a partir do canto ou declamação de versos específicos para estas situações. Entre os relatos encontra-se o de uma bandeira "presa" na casa de um devoto sem que o mestre conseguisse resgatá-la. Outro mestre foi chamado e conseguiu a liberação da bandeira ao demonstrar conhecer os procedimentos exigidos em tal situação.

[9] Regimento Interno da Associação de Folias e Charolas de Juiz de Fora. Art 2º; parágrafo 41.

Dissimulação

As falas e atitudes de integrantes das folias apontam para uma visão em que o conflito e mesmo a violência são inerentes às relações, estando presentes inclusive na própria mitologia da religião. Como na fala de seu Sebastião, um dos mais antigos foliões em atividade em Juiz de Fora: "Briga? Guerra? Isso é do princípio do mundo. Você vê que Jesus entrou no meio da confusão. Só que ele saiu. Mas depois foi crucificado, né?"[10] Brandão já havia notado a oposição entre uma "solidariedade ideologicamente proclamada versus conflitos efetivamente verificados" em manifestações do catolicismo popular (Brandão, 1981, p. 186). É interessante notar que a punição prevista para grupos que não cumprirem as disposições do Contrato de Normatização é a mesma aplicada às folias que perdem disputas durante um encontro: recolhimento de seus instrumentos musicais e de suas vestimentas, só sendo liberados após o período ritual. Parece evidente aqui o papel do Estado de resguardar para si o monopólio da violência. Assim, o papel de ordenação das forças policiais está também a serviço de uma hierarquização da estrutura social que coloca os foliões em seus "devidos" lugares sociais: são livres para organizarem seus rituais desde que estes não desafiem de alguma forma o *status quo.* Nesta relação com o aparato repressor os foliões parecem jogar um jogo duplo, na medida em que possuem um rigoroso Regimento Interno que é apresentado às autoridades que coíbe o uso de bebidas e os desafios em encontros, enquanto encaram estas ações como parte de suas práticas. Há indícios de que se esteja aqui próximo daquilo que Martins denominou "dissimulação como atitude de classe" (Martins, 1975, p.161). O discurso apresentado pelos foliões às autoridades através de documentos oficiais vai ao encontro dos anseios daqueles que detêm o poder de deliberar sobre a continuidade ou interrupção das atividades das folias. A prática, entretanto, segue outra lógica onde tradição, preceitos rituais e disputas variadas determinam as ações de palhaços e foliões.

Os encontros de folias – e aí pode estar um importante fator para a interpretação da violência nestas situações – são encontros entre indivíduos que, embora possam ocupar lugares rituais distintos, ocupam um mesmo lugar social. Como fala Brandão, "conflitos e desafios são provocados e resolvidos entre iguais ou semelhantes" (Brandão, 1981, p. 196). Ali, em um espaço ritual que de certa forma os desloca das relações cotidianas, agem dentro de um sistema de regras que muitas vezes está em desacordo com as normas universais determinadas, fiscalizadas e aplicadas pelo aparato institucional legal. Bourdieu aponta a universalização como um dos mecanismos mais poderosos "por meio dos quais se exerce a dominação simbólica, ou, se se prefere, a imposição da legitimidade de uma ordem social" (Bourdieu, 1992, p. 246). Assim, o que é apresentado às autoridades não pode representar qualquer tipo de questionamento a esta universalização. É a "postura oficial" dos foliões. Mas aquilo que se passa entre iguais, em determinados momentos de suas práticas pode ser encarado como uma suspensão temporária da obediência a códigos da hierarquia socialmente determinada em nome de práticas historicamente construídas pelos foliões.

Considerações Finais

Ao defenderem que a violência passe a integrar o quadro de ferramentas teóricas enquanto

[10] Depoimento de seu Sebastião, um dos mais antigos foliões em atividade em Juiz de Fora, no dia 23 de dezembro de 2010.

categoria de análise, Araújo *et alli* (2006) alertam para a importância de se repensar a forma como os etnomusicólogos tratam o tema em suas pesquisas. A sugestão dos pesquisadores é que violência e conflito possam desempenhar papel central na produção de conhecimento. Dentro desta perspectiva, defendo que a violência, tanto simbólica quanto concreta, integra momentos rituais das folias de reis e que é a figura do palhaço elemento-chave – mas não único – na condução deste processo. Violência física e simbólica encontram-se presentes nos rituais de iniciação e nos desafios entre palhaços promovidos durante o chule. Violência simbólica encontra-se presente na retirada da bandeira e dos instrumentos da folia derrotada durante um encontro. Mesmo os encontros violentos entre folias, onde ocorrem os embates físicos, são práticas altamente ritualizadas. Também nestes momentos evidencia-se o papel de centralidade dos palhaços, na medida em são aqueles que se aproximam das folias adversárias, "esbarram" seus porretes nos palhaços inimigos e, enquanto protetores das bandeiras, podem reagir caso entendam que ela sofra algum tipo de ameaça.

Em seu estudo chamado "Desordem", Georges Balandier (1997), propõe uma mudança de paradigma na interpretação de fenômenos sociais. Ao afirmar a indissociabilidade entre ordem e desordem, propõe uma visão que privilegie as ideias de movimento e flutuações sobre as de estruturas e permanências. Neste contexto, a violência é vista como elemento integrante da existência coletiva, na medida em que "resulta do movimento das forças pelas quais esta se compõe e se cria" (Balandier, 1997, p. 209). Esta perspectiva nos permite uma interessante aproximação dos fenômenos ligados à violência. Ao invés de os enxergarmos como episódios de exceção, onde temporariamente se quebra uma determinada ordem, somos instigados a buscar compreender de que forma eles podem também integrar esta mesma ordem. No caso das folias de reis os componentes religiosos ligados aos valores católicos, em um primeiro momento, parecem pouco conciliáveis com manifestações de violência. Entretanto, trata-se de uma prática social coletiva. Estão presentes disputas por posições e prestígio, ritos de passagem, desavenças pessoais, afirmações de territorialidades entre outras situações potencialmente geradoras de conflito e violência.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Samuel *et alli*. A violência como conceito na pesquisa musical; reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro. In: *Revista Transcultural de Música* #10 (2006). Disponível em: http://www.sibetrans.com. Acesso em 28 jan 2011.

BITTER, Daniel. *A bandeira e a máscara: a circulação de objetos rituais nas folias de reis.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: DIFEL, 1989.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes de viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1981.

CHAVES, Wagner Neves Diniz. Máscara, performance e mímeses: práticas rituais e significados dos palhaços nas folias de santos reis. In: *Textos escolhidos de arte e cultura populares*, v.5, n.1, 2008. INSS 1980-3281. Disponível em http://www.tecap.uerj.br/ Acesso em: 21 jul. 2010.

DAMATTA, Roberto. Entrevista a Fernanda Leonel em 20/11/2006 para o site Acessa.com. Disponível em <http://www.acessa.com/direitoshumanos/arquivo/fiquesabendo/2006/11/20-negros_damatta/> Acesso em 9 maio de 2011.

DURKHEIM, Èmile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2009.

MAFFESOLI, Michel. *Essais sur la violence*. Paris: CNRS Èditions, 2009

MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e Tradicionalismo. Estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1975.

OLIVEIRA, Mônica. Negros: famílias solidárias e desafios urbanos. In: BORGES, C.M. (Org). *Solidariedades e conflitos*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2000.

REILY, Suzel Ana. *Voices of the Magi. Enchanted Journey in Southeast Brazil*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

TURNER, Victor. *Floresta de símbolos*. Niterói: EdUFF, 2005.

VELHO, Gilberto. Violência, reciprocidade e desigualdade: uma perspectiva antropológica. In: *Cidadania e violência*. VELHO, G. e ALVITO, M. (Orgs). Rio de Janeiro: Editora UFRJ e Editora FGV, 2000.

VIANNA, Hermano. O *funk* como símbolo da violência carioca. In: *Cidadania e violência*.

ZALUAR, Alba. *Os homens de Deus: um estudo dos santos e das festas no catolicismo popular*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

Apontamentos sobre música, espaço público e ordem social no carnaval de rua do Rio de Janeiro (RJ) (2009 – 2011)

Marcelo Rubião de Andrade
marcelorubiao@ig.com.br
(Laboratório de Etnomusicologia – UFRJ)

Resumo: Esta comunicação apresenta algumas questões abordadas na dissertação de mestrado do autor. A pesquisa e estudo envolvidos na elaboração desta dissertação buscaram, a partir de uma abordagem etnomusicológica, estruturar uma discussão sobre possíveis relações entre questões de cunho cultural, político e social, no carnaval de rua da cidade do Rio de Janeiro (2009-2011). Para desta forma, tendo como objeto principal as inter-relações que se estabelecem entre um determinado gênero musical (a marcha carnavalesca), a festa, e seus contextos políticos, sociais e históricos, propor questões de reflexão sobre a maneira como determinadas práticas culturais são acionadas por diferentes grupos, sempre sendo ressignificadas para atender aos interesses específicos destes grupos, e desta forma se relacionam com a própria ocupação do espaço público pelo carnaval de rua, bem como, com as disputas e mediações que se estabelecem em torno do controle da ordem social, em um contexto da cidade, no qual a previsão de sediar grandes eventos internacionais, juntamente a um grande acréscimo no número de turistas, aparece como um fator em evidência nas notícias publicadas em jornais.
Palavras-chave: Espaço público; Ordem social; Carnaval.

Abstract: The following presentation addresses some of the issues discussed in the author's dissertation. The research and work involved in this dissertation utilize an ethnomusicological approach to structure a discussion about the possible relationships between different cultural, political and social issues in the Street Carnival of Rio de Janeiro (2009-2011). Focusing on the interrelations that are established between a particular musical genre (the “marcha carnavalesca”), the celebration and its political, social and historical contexts, the presentation proposes thinking about the way certain cultural practices are driven by different groups, always being re-signified to meet the specific interests of these groups, and how this could be related to the occupation of public space by the street carnival, with its disputes and mediations regarding control of the social order, in the specific context of the city, in which the expectation of hosting major international events, together with a notable increase in the number of tourists, appears as a factor in the information published in newspapers.
Keywords: Public space; Social order; Carnival.

Esta comunicação apresenta algumas questões abordadas em dissertação de mestrado defendida por mim (Andrade, 2012), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre em música. A pesquisa e estudo envolvidos na elaboração desta dissertação buscaram, a partir de uma abordagem etnomusicológica, estruturar uma discussão sobre possíveis relações entre questões de cunho cultural, político e social, no carnaval de rua da cidade do Rio de Janeiro (2009-2011), tendo como objeto principal, as inter-relações que se estabelecem entre um determinado gênero musical (a marcha carnavalesca), a festa, e seus contextos políticos, sociais e históricos. Durante a pesquisa foram realizadas três fren-

tes de trabalho principais, a saber, uma revisão bibliográfica sobre o carnaval carioca e sobre a fundamentação teórica da metodologia utilizada para a pesquisa; um levantamento de notícias sobre carnaval (ou relacionadas ao seu contexto) publicadas no período em torno do carnaval de 2011; e por fim, uma etnografia realizada no carnaval de 2011, que consistiu na observação dos desfiles dos grupos "Rancho Flor do Sereno" e "Bloco Céu na Terra", no registro fonográfico do repertório executado nestes desfiles para posterior análise musicológica, e também, conversas informais com integrantes destes dois grupos.

Os materiais provenientes destas frentes de pesquisa foram utilizados para, a partir de uma abordagem dialógica, propor questões de reflexão sobre como determinadas práticas culturais são acionadas por diferentes grupos, sempre sendo ressignificadas para atender aos interesses específicos destes grupos, e desta forma se relacionam com a própria ocupação do espaço público pelo carnaval de rua, bem como, com as disputas e mediações que se estabelecem em torno do controle da ordem social, em um contexto da cidade, no qual a previsão de sediar grandes eventos internacionais, juntamente a um grande acréscimo no número de turistas, aparece como um fator em evidência nas notícias publicadas em jornais, ao mesmo tempo em que é possível perceber uma preocupação de determinados setores da sociedade em realizar medidas de organização social (evidentes nas recorrentes tentativas de "domesticação" do carnaval) com o objetivo de maximizar as possibilidades de negócios e lucros (apenas para poucos) na cidade, neste novo contexto. Ao mesmo tempo o carnaval se destaca como uma das festas de maior mobilização pública na cidade, e os eventos em locais públicos passam a reunir um público estimado em mais de um milhão e meio de pessoas.

Os festejos carnavalescos são realizados por centenas de pequenos grupos, formados tanto por músicos profissionais como amadores, e que, durante os dias de carnaval, ocupam grande parte dos espaços públicos e privados da cidade, executando os mais diferentes repertórios, formando assim uma festa de caráter extremamente heterogêneo. É importante ressaltar que o carnaval não é uma festa centralizada, possuindo diferentes núcleos de organização independentes. Cada um destes núcleos, que se referem aos grupos carnavalescos e seus festejos locais e desfiles, se estabelecem a partir de seus próprios interesses, mas acabam integrando um evento maior, que teoricamente sujeita todos às mesmas regulamentações públicas. Cumpre ainda assinalar que nem toda manifestação carnavalesca que acontece na cidade inclui música, e que, se por um lado, a organização dos desfiles e apresentações se dá em torno de um fazer musical, realizado por um grupo mais ou menos definido, e que se propõe a preparar um repertório para a ocasião, fato que de certa forma torna a participação dos músicos diferente da dos demais participantes, por outro, pode-se observar que tal diferença não significa um papel mais ou menos importante de determinado grupo no decorrer da festa. Como em uma espécie de jogo no qual a simples presença no local já implica em participação, são mudadas as regras sociais, e todos os participantes, na figura de "foliões" que "brincam" o carnaval, estabelecem uma série de relações sociais particulares, que tendem a ocupar o papel central no contexto da festa.

Entretanto, dentre as práticas culturais em ação no carnaval, a música certamente ocupa um papel de destaque em praticamente todos os eventos ligados ao carnaval, como um elemento gerador e organizador (espacial e temporalmente) no qual se baseiam não só os préstitos, como as demais atividades ligadas a estas agremiações carnavalescas. Os préstitos são intrínsecos a um fazer musical e muitas vezes confundem-se com estes. Além disso, nota-se

que a relação que vem se estabelecendo em torno da marcha carnavalesca parece oferecer uma perspectiva privilegiada de observação, pois atualmente, por ter sua prática consideravelmente restrita ao contexto de carnaval, seu caráter simbólico acaba enfatizado. Assim, se por um lado pode-se afirmar que o carnaval possui música própria, e a construção desta música se relaciona diretamente com a construção do carnaval e da música popular urbana carioca, por outro lado, pode-se pensar que as práticas culturais em questão, campos de produções simbólicas (Bourdieu, 2009), servem inicialmente a interesses específicos, muitas vezes, conflitantes entre si, e se dão em um contexto de violentas disputas de classes.

Durante a pesquisa foi possível perceber uma valorização de uma identidade carioca idealizada, que ressalta uma identidade regional, como uma espécie de consequência paradoxal do próprio processo de globalização. A ênfase em modelos regionais também parece estar diretamente ligada à ideia de legitimidade envolvida no conceito de tradição. Com isso, é possível observar na sociedade, diversos signos sendo acionados, como forma de estabelecer distinções, que caracterizem determinadas identidades ou "habitus" (Bourdieu, 2007), e no caso específico do Rio de Janeiro, o carnaval acaba sendo um momento "liminar" (Turner, 1974; 2005; Damatta 1997; Leopoldi, 2010) em que é possível observar, com destaque, determinados signos, e práticas culturais dos diferentes extratos sociais, em processos de circulação, diálogo, interpenetração e ressignificação (Bakhtin, 1984; Ginzburg, 2006). É interessante notar que muitos dos símbolos valorizados por sua legitimidade tradicional, acionados neste processo, remetem justamente a práticas culturais surgidas nas áreas de menor poder aquisitivo da cidade, e que, ressignificadas passam a servir como elemento legitimador das classes dominantes. Neste sentido, a própria circulação dos grupos entre os diferentes espaços observados, também destaca algumas das questões levantadas até o momento. Nota-se que as formações instrumentais, bem como os repertórios acionados, são obrigados a se adaptar de acordo com o caráter das apresentações, e que este caráter, por sua vez, é determinado pelos interesses dos grupos, produtores, empresas contratantes, e outros possíveis envolvidos. O valor, inicialmente simbólico, da tradição dos grupos e repertórios, interpenetra o campo econômico em um processo constante de ressignificações entre as diferentes classes sociais, no qual atende a diferentes interesses.

Sobre este ponto, o conceito de "habitus" (Bourdieu, 2007) e a ideia de um "mercado de bens simbólicos" (Bourdieu, 2009), já relacionados ao estudo das práticas musicais por Araujo, com a elaboração dos conceitos de "trabalho acústico" (Araujo, 1992) e "práxis sonora" (Araujo, 2010), mostraram grande utilidade para a análise de quais fatores poderiam estar ligados ao atual aumento de público nos blocos, à circulação dos grupos pesquisados entre espaços os públicos e privados, bem como a forma como determinado repertório associado ao carnaval, especificamente a marcha carnavalesca, é acionado neste contexto.

Durante a pesquisa, por um lado, foi possível notar uma forte preocupação, entre os atores envolvidos na prática deste repertório em manter os moldes tradicionalmente consagrados do gênero, e os próprios integrantes dos grupos destacaram, em conversas, que o repertório tradicional produz uma reação maior do que as novas composições nos participantes dos eventos, e por outro, também foi possível constatar hibridismos, como a inserção de uma célula rítmica de funk "tradicional", sendo acionados com êxito durante performances de composições tradicionais. Em todas as situações presenciadas, o valor simbólico do repertório mostrou-se um componente importante no contexto, sendo acionado de formas diferentes pelas pessoas envolvidas. Ao mesmo tempo, pode-se notar que, em processo inver-

so, o contexto econômico e social estrutura o próprio fazer musical, que acaba sendo cooptado por determinados discursos, que se impõem como forma de inserção em um campo profissional dominado pela produção simbólica das classes dominantes.

Por fim, é importante destacar que esta série de questões levantadas, que ligam o atual processo de reestruturação do carnaval de rua, e a prática de determinados repertórios (como as marchas carnavalescas) ao contexto da cidade do Rio de Janeiro, oferecem apenas mais um ponto de observação para questões que permeiam os mais diversos âmbitos, e que devem ser debatidas sob esta perspectiva. Enquanto o carnaval instaura a pretendida "desordem" de seu caráter festivo, ocupando o espaço público com suas comemorações; seus símbolos (a maioria expressa em sua prática musical) são apropriados e ressignificados pelos diferentes agentes sociais envolvidos, definindo os hábitos e práticas específicos de cada extrato social, bem como seus pontos de identificação social, e neste processo, estabelecendo disputas pelo controle do espaço público, aparentes em tentativas de "domesticação" do carnaval.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Marcelo. Música, Espaço público e ordem social no carnaval de rua do Rio de Janeiro: um estudo etnomusicológico (2009-2011). Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: Universidade Federal do 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.* Tese de Doutorado (Musicologia) - University of Illinois at Urbana- Champaign (EUA), 1992.

ARAÚJO, Samuel et al.. 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.

BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his world.* Tradução Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento.* Tradução Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Zouk, 2007.

_____. *A economia das trocas simbólicas.* Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. Vários tradutores. 2ª. reimp. da 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes.* Trad. Maria Betânia Amoroso, tradução dos poemas Jose Paulo Paes e revisão técnica Hilário Franco Jr.. 2ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de Samba, ritual e sociedade*. Apresentação Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

TURNER, Victor. *Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu.* Tradução Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto. Niterói: Eduff, 2005.

_____. *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*. Tradução Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

O pensamento acústico-mocional como ferramenta para o estudo do choro, do jongo e do baião em obras para violão solo

Marcus Facchin Bonilla
marcus@marcusbonillla.com.br
Acácio Piedade
(UDESC)

Resumo: A partir da análise formal de algumas obras do repertório violonístico brasileiro, o presente artigo trata do movimento corporal inerente à execução de determinados instrumentos, da caracterização de alguns gêneros musicais no Brasil e de como esses movimentos podem ser transpostos para a linguagem violonística. A principal ferramenta conceitual de análise é o pensamento acústico-mocional, termo criado por Baily (1985), que enfoca padrões de movimento presentes em diferentes instrumentos.
Palavras-chave: violão, pensamento acústico-mocional, gêneros musicais brasileiros.

Abstract: Departing from theformal analysis of some works of theBrazilian guitar repertoire, this article deals with the physical movement inherent to the performance of certain instruments, with the characterization of some musical genres in Brazil, and with the manner how this movement may be transposed to the language of the guitar. The principal conceptual tool for this analysis is the spatio-motor thinking, a term coined by Baily (1985), which focuses on the patterns of movement in different instruments.
Keywords: guitar, spatio-motor thinking, Brazilian musical genres

O presente artigo tenta estabelecer relações entre: os movimentos corporais inerentes à execução de determinados instrumentos; as características de alguns gêneros musicais no Brasil; e como estes movimentos podem ser "traduzidos" para a linguagem violonística.

Partindo dos resultados da minha dissertação de mestrado (Bonilla, 2013), onde busco identificar algumas características do que pode ser entendido como o "violão brasileiro", mostro aqui alguns aspectos desse repertório que surgiram através do uso do conceito de "pensamento acústico-mocional", que explicarei a seguir, em obras do repertório violonístico.

Há um movimento corporal específico para se tocar um instrumento e esse movimento pode ser transposto de um instrumento para outro, o que representa algo muito corrente no universo dos músicos que trabalham com os gêneros populares brasileiros. Um exemplo disso está em um vídeo disponível na internet no qual o compositor e violonista Gilberto Gil descreve como foi seu processo de criação do acompanhamento do violão para sua obra Expresso 2222 (Gil, 2010). Em 6'55" desse vídeo, Gil demonstra, no violão, como o ritmo do baião se funde com o movimento do acordeão. Em suas palavras, "...agora o balanço do baião, isso intercalado com o que seria a sanfoninha. Isso aqui tá muito associado ao 'resculego' da sanfona, aquela coisa que o Luiz Gonzaga inventou né? Aquele 'baculejo'. Isso aqui é como se tivesse que ser uma sanfoninha, né?" O compositor utiliza os termos "resculego" e "baculejo" para se referir a movimentos que o sanfoneiro faz ao tocar, mostrando gestos semelhantes no violão, assim como imitando com a voz sons que remetem à

sanfona. Mais adiante, Gil comenta também como esse movimento foi culturalmente absorvido pelos músicos brasileiros, fazendo com que eles na verdade não percebam a complexidade dessa articulação motora, o que se evidencia para os músicos estrangeiros ou que não estão inseridos nesse contexto.

Em *Coisa Mais Linda* (2005), documentário sobre a Bossa Nova dirigido por Paulo Thiago, o músico Oscar Castro Neves comenta como os instrumentos do samba foram traduzidos no modo de tocar do violão na bossa nova, conforme transcrevo a seguir:

> O violão do João Gilberto, que depois ficou conhecido como da bossa nova, é uma decantação. No ritmo do samba você tem o surdo [Neves canta a sonoridade do surdo] depois o repinique [cantando a batida sincopada do repinique mesclada ao surdo]. Esses elementos todos, o João decantou isso numa forma mais simples onde você tem o baixo fazendo o contrabaixo [mostra fazendo no violão] e o resto da mão fazendo... [faz a demonstração do repinique no violão] (Thiago, 2005. 34'42").

Esses depoimentos mostram a naturalidade com que músicos e compositores tratam da transposição do movimento de um instrumento para outro na caracterização de um gênero. Pretendo aqui identificar alguns procedimentos no caso do violão, principalmente da mão direita, decorrentes da incorporação e adaptação para este instrumento de movimentos provenientes de outros, como o pandeiro, os tambores e o acordeão. Para tal, a principal ferramenta de análise é o pensamento[1] "acústico-mocional" de Baily (1985), conforme a tradução de Oliveira Pinto para *spatio-motor-thinking* (2001a). Com isso, busco entender como o movimento corporal pode estar relacionado com a consolidação de alguns gêneros que hoje se manifestam na música popular brasileira. De início, algumas considerações teóricas são necessárias.

O etnomusicólogo Jonh Blacking defendeu que as relações ditas extramusicais são primordiais para a compreensão de um evento musical, a música sendo "sons humanamente organizados" (Blacking, 1974, p.3). Em uma pesquisa realizada em uma comunidade na Zâmbia em 1961, Blacking constatou a importância do formato dos instrumentos para a consolidação de características musicais nos estudos da música africana (*op.cit.*). Ao analisar algumas melodias que eram tocadas por meninos em kalimbas e que não se pareciam com as melodias tradicionais da comunidade estudada, Blacking identificou padrões de polirritmia no movimento entre os dedos polegares das duas mãos sobre as lâminas metálicas desse instrumento, características que Blacking veio a encontrar em grupos percussivos Nsenga, sendo que esses elementos ali, ao invés dos polegares, eram distribuídos entre diversos músicos. Em outro momento, ao analisar as linhas melódicas em flautas e ocarinas em outra comunidade chamada Nande, em Butembo, no Zaire em 1955, Blacking associou as relações físicas de retirar e colocar os dedos nos orifícios das flautas com a sensação de tensão e relaxamento dessas melodias. Conforme o autor, estes aspectos físicos não podem ser deixados de lado para as análises da estruturação rítmica e melódica do estilo musical dessas sociedades.

John Baily, aluno de Blacking, ao pesquisar o *dutar* e o *rubab*, dois tipos de alaúdes usados

[1] Ainda reflito se o termo pensamento que antecede o "acústico-mocional" é o mais adequado para essa tradução, visto que a expressão trata de padrões provenientes de movimentos.

na música tradicional do Afeganistão, deu continuidade a esse aspecto do estudo etnográfico que Blacking chamou de "a biologia do fazer musical" (*apud* Baily, 2006, p. 107). Em sua pesquisa realizada em 1973, Baily (2006; 2009) mostra como alguns padrões de interação entre o corpo humano e o instrumento refletem na produção musical, cunhando o termo padrão acústico-mocional.

Para uma aplicação mais próxima da realidade brasileira, Oliveira Pinto (2001a, p. 246) utiliza o pensamento acústico-mocional para fazer algumas reflexões sobre o samba-de-viola praticado no Recôncavo Baiano. Sobre a prática da viola de machete usada nessa manifestação, Oliveira Pinto destaca que:

> padrões definidos de sequências de movimento; técnicas específicas de encadeamento de duas configurações rítmicas produzidas por indicador e polegar da mão direita e a relação de acento e harmonia com o todo manifestam um universo musical próprio, nitidamente africano (Oliveira Pinto, 2001a, p. 246).

A viola de machete, apesar de ser normalmente relacionada com a herança da cultura portuguesa, é usada, nesse contexto, com uma concepção acústico-mocional que remete à cultura africana. Outro aspecto interessante desse gênero, destacado por Oliveira Pinto (*op.cit.*), é o uso de termos da música ocidental europeia referente a alturas e tonalidades para representar cinco diferentes tipos de categorias nativas referentes a movimentos acústicos-mocionais: ré-maior, dó-maior, lá-maior, sol-maior e mi-maior. Além das alturas imaginárias, segundo o autor, essas designações "tem as suas fórmulas de movimento e sua própria resultante acústica", indo muito além do significado concebido pelos conservatórios de música (*idem*).

Essa aproximação entre música, instrumento e corpo tem sido cada vez mais abordada nos trabalhos sobre música. Schroeder faz um estudo analisando e refletindo sobre a performance dos violonistas Baden Pawel e Egberto Gismonti sob a ótica do que ele chama de "corporalidade musical na música popular" (2010, p. 167). Baseado principalmente em Merleau-Ponty, Bourdieu e Bakhtin, Schroeder afirma que esta perspectiva "aponta um caminho na direção de se levar em conta a inseparabilidade entre ideia ou ideal musical e as possibilidades concretas corporais de realizá-las" (*idem,* p. 179).

Inicialmente considerarei o caso do uso do violão como instrumento de acompanhamento no universo da música popular brasileira. Sobre esse aspecto, Pereira (2007) propõe a transcrição de 40 ritmos para o violão. Desse trabalho, selecionei para discutir aqui uma de suas propostas, aquela que se refere ao acompanhamento do choro. Na transcrição proposta por Pereira, em oito compassos foi possível demonstrar uma série de possibilidades praticadas nos grupos de choro. Esse exemplo sugere algumas peculiaridades dessa linguagem violonística que remetem a movimentos de mão de outros instrumentos, como pode ser conferido na figura 1.

Nos três primeiros compassos e no quinto, pode-se notar uma condução do baixo, que contem uma figura constante de colcheia pontuada e semicolcheia, mas que tem seu aspecto melódico priorizado, promovendo inversões nos acordes por onde passa. Nos compassos 4 e 6 existe uma referência direta ao violão de sete cordas (R7), que na verdade é um instrumento diferente do violão de seis se considerarmos a gestualidade e os padrões mocionais.

Por outro lado, as demais subdivisões do tempo formam um padrão de movimento que são constituídas por figuras que, além de terem a função de preenchimento da harmonia, desempenham um papel rítmico que remete ao toque do pandeiro (RP). Trata-se aqui de padrões acústico-mocionais (Baily, 1985).

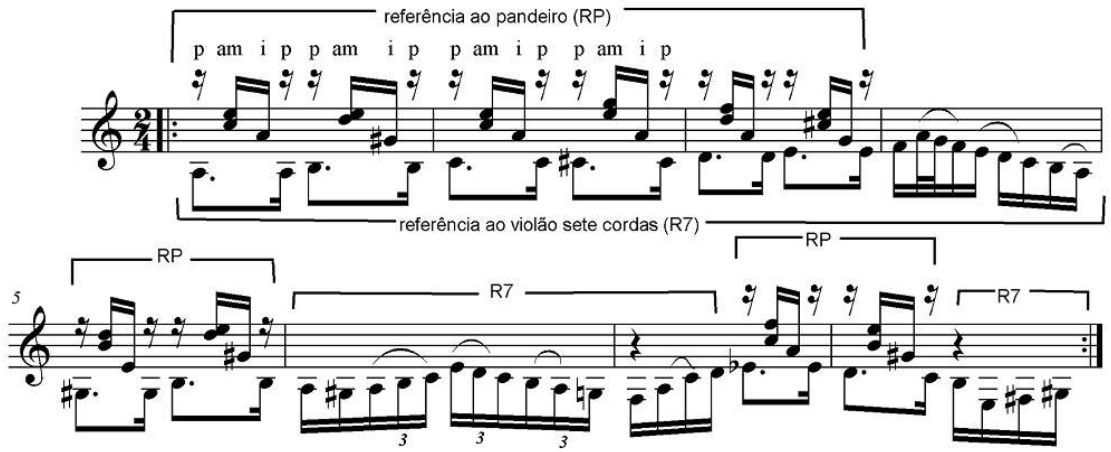


Figura 1 – exemplo de *Choro* (Pereira, 2007, p. 37)

O dedilhado de mão direita indicado acima, (p) polegar, (a) anular, (m) médio e (i) indicador, não consta na partitura original do exemplo, mas é facilmente dedutível pela localização das notas nas cordas do violão e foi destacado aqui para demonstrar que, além da subdivisão rítmica, o movimento da mão se relaciona com o movimento usado para execução desse ritmo no pandeiro. Para traçar um comparativo, busquei o método *Pandeiro: técnicas, groves, conceitos* (BRASIL, 2006), que propõe as seguintes possibilidades para o acompanhamento do choro no pandeiro:

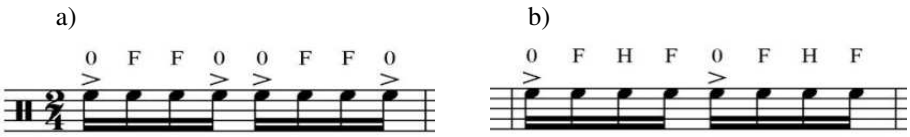


Figura 2 - Dois exemplos de condução de choro no pandeiro (Brasil, 2006, p. 19)

Nesses exemplos, as indicações acima da pauta indicam o modo de tocar da mão direita. O "0" indica um toque aberto[2] com o polegar; o "F" um toque fechado com a ponta dos dedos formados pelo indicador, médio e anular; e o "H" é um toque fechado com a base do punho.

Note-se que há semelhanças no modo de tocar o pandeiro com o dedilhado proposto por Pereira (2007). Por exemplo, o polegar do exemplo proposto por Brasil (2006), na figura 2a, coincide com o polegar do exemplo de Pereira (figura 1). Apesar de não haver indicação de acentuação no exemplo de Pereira, essa é percebida na gravação desse exemplo pelo próprio autor no cd que acompanha o livro (faixa 24). O peso do polegar se encarrega de destacar as notas a ele atribuídas: a primeira, quarta, quinta e oitava semicolcheia do com-

[2] O toque aberto acontece quando a membrana do pandeiro permanece soando até o próximo toque, diferente do toque fechado em que a pressão do toque da mão abafa a membrana vibratória.

passo. A segunda e sexta semicolcheia do compasso do exemplo de Pereira (figura 1), que usa anular e médio, coincide com o toque "F", proposto por Brasil, de realização com a ponta dos dedos indicador, médio e anular. Na terceira e sétima semicolcheia do compasso que Pereira usa o indicador, Brasil dá a opção de repetição do "F" (ponta dos dedos) ou uso do "H", a base do punho, deixando clara a movimentação da mão direita em três partes. No desenho da figura 3 represento a correspondência dessa movimentação entre os dois instrumentos.

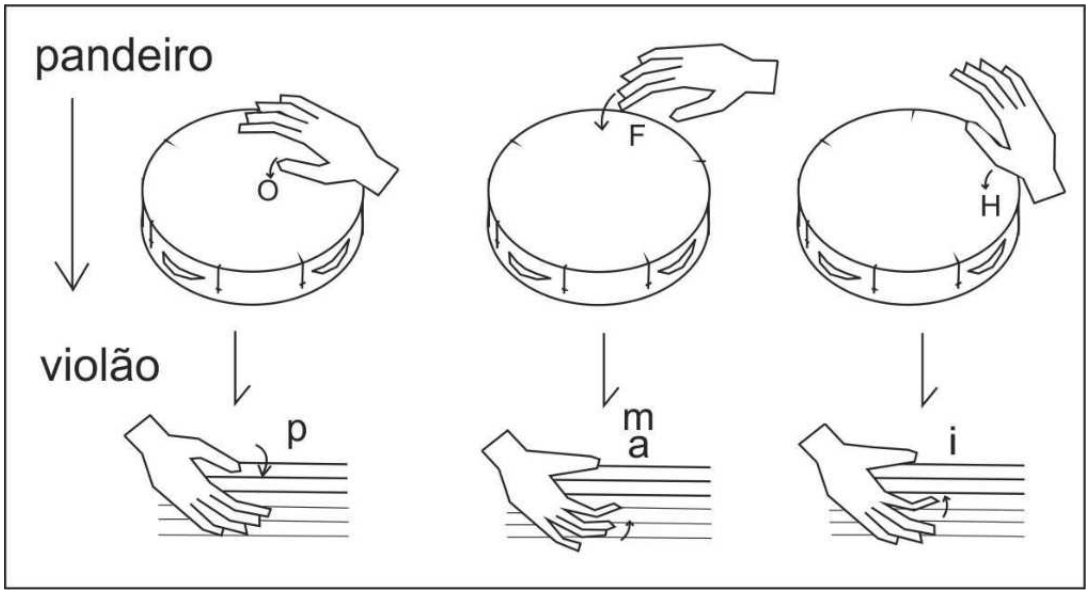


Figura 3 - Inter-relação entre os movimentos da mão direita no pandeiro e no violão

Entendo esse dedilhado como resultado de um padrão acústico-mocional que pontua entre esses dois instrumentos, onde a própria movimentação da mão direita sugere o toque do pandeiro e a caracterização do estilo. Quero salientar que, assim como o violão, o pandeiro também tem sido usado no universo do choro e do samba por sua característica de síntese de outros instrumentos. As platinelas do pandeiro, apesar de não serem representadas nessa abordagem, soam simultaneamente aos demais toques no instrumento e cumprem uma função de preenchimento das unidades mínimas, juntamente com o toque grave do polegar e a sonoridade média das demais batidas, remetendo a, pelo menos, três grupos de instrumentos de percussão: de sons graves, médios e agudos. Exatamente sobre o pandeiro, Oliveira Pinto (2001b) faz um comentário bem pertinente ao que tento dizer neste trabalho sobre o violão, e por isso vale a pena repetir as palavras do próprio autor:

> O papel do pandeiro é um daqueles que exerce exemplarmente a sequência de movimentos organizados. As pulsações mínimas que ressoam todas no seu ciclo de 16 unidades, são preenchidas cada qual com outro tipo de batida. Por conseguinte apresentam uma sequência acústico-mocional internamente diferenciada que contém em si uma boa porção de padrões inerentes, como, por exemplo, a própria linha rítmica e outros. São estas que dão identidade a formas de samba como partido-alto, pagode, etc (Oliveira Pinto, 2001b, p. 101).

Em Interrogando, o compositor João Teixeira Guimarães (João Pernambuco) consegue traduzir, baseado em padrões acústico-mocionais, uma sonoridade que remete aos tambores e ao pandeiro, isto por meio de soluções técnicas que privilegiam uma resultante sonora mais percussiva do que melódica. Destaco nessa obra o padrão rítmico e o movimento de mão

direita que acontece a partir do compasso 4. Fica claro que o compositor adotou aqui um padrão de movimento apoiado em três pontos da mão direita: polegar, indicador e o médio anular (juntos) [p i [ma] i], que se mantêm praticamente constante em boa parte da peça. Observe na figura 4 a ilustração do dedilhado e as respectivas cordas que indico sobre a partitura.

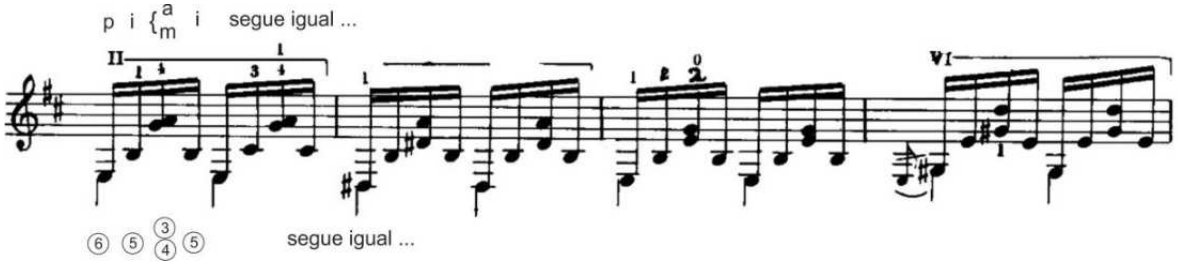


Figura 4 - cc. 4 a 7 de *Interrogando* (Guimarães, 1978)

O uso consecutivo da sexta, quinta e quarta cordas não é um procedimento usual nas composições canonizadas para violão até o começo do século XX, justamente por esse procedimento tornar a sonoridade obscura, pouco nítida. Salvo se a intenção é justamente mascarar uma linha melódica em prol de um efeito percussivo, como no caso dessa peça. Se levarmos em conta que essa obra foi composta em torno de 1929, deduzimos que as cordas usadas provavelmente eram aço, pois ainda não existiam cordas de *nylon*, e que a qualidade timbrística dos violões dessa época provavelmente trazia menos nitidez do que a dos atuais, podemos imaginar que esse efeito ruidoso soasse ainda mais claro. Na gravação original de *Interrogando* realizada por João Pernambuco e Zezinho realizada em 1929 esse aspecto é perceptivo. O LP *O som e a música de João Pernambuco* (Guimarães, 1979) possui essa gravação original e também uma gravação de Dilermando Reis realizada em 1953[3] dessa mesma obra, onde o caráter percussivo pode ser melhor percebido, seja por sua interpretação ou por se tratar de violão solo, diferentemente do original em dois violões.

De forma bem menos explícita que em Interrogando, em O Choro de Juliana, do violonista e compositor contemporâneo Marco Pereira, percebe-se uma intenção em reproduzir um acompanhamento caracterizado pelo uso de padrões acústico-mocionais que remetem ao pandeiro, particularmente nos compassos 27 a 29, início da seção **B** da referida obra. Observe a figura 5, como o acompanhamento é sugerido com o preenchimento de semicolcheias. Quanto ao movimento da mão direita, Pereira usa os dedos indicador e médio [i m], enquanto que o polegar se encarrega do baixo e o anular pela melodia.

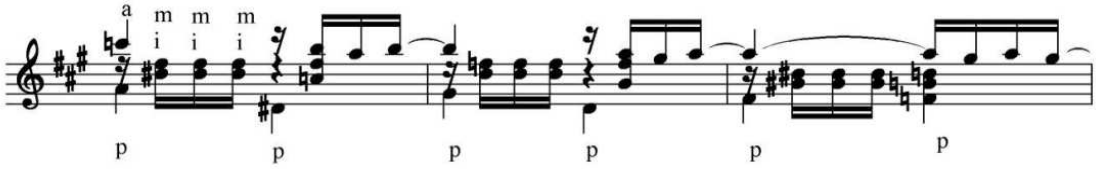


Figura 5 - cc. 27 a 29, *O Choro de Juliana* (Pereira, 1990)

Em outra obra para violão solo, Jongo, do violonista e compositor Paulo Bellinati (1993), há o uso de polirritmias e procedimentos de independência do movimento do polegar em

[3] Essa gravação pode ser apreciada também online em Zanon (2006).

relação aos demais dedos da mão direita (indicador, médio e anular), fazendo assim remissão aos modos de tocar dos tambores utilizados nas comunidades jongueiras do sudeste brasileiro. Observe-se inicialmente como o tema inicial dessa obra é apresentado já com uma hemíola no terceiro compasso, alternando o compasso binário com o ternário, conforme pode ser observado na figura 6.



Figura 6 – início de *Jongo* (Bellinati, 1993)

Esse modo de alternar o pulso de dois com o de três tempos será recorrente por toda a obra e faz uma referência clara aos modos de tocar os tambores nas práticas do jongo. Dias (2010) identificou esses mesmos elementos em um bom número de comunidades jongueiras de Minas Gerais e São Paulo. Os músicos dessas comunidades fazem uso de acentuações de 12 unidades. Referindo-se ao modelo rítmico para acentuação das notas, Dias (2010, p. 620) observa que elas, "em geral executadas pela mão dominante do intérprete, é o da alternância de duas células de igual tamanho, uma com agrupamento 3x2 pulsos básicos, seguida de outra, com agrupamento de 2x3 pulsos básicos".

Em alguns trechos do Jongo de Belinatti, essa alternância se sobrepõe gerando polirritmias, como a que ocorre, entre outros pontos, nos compassos de 125 a 132 representados na figura 7.

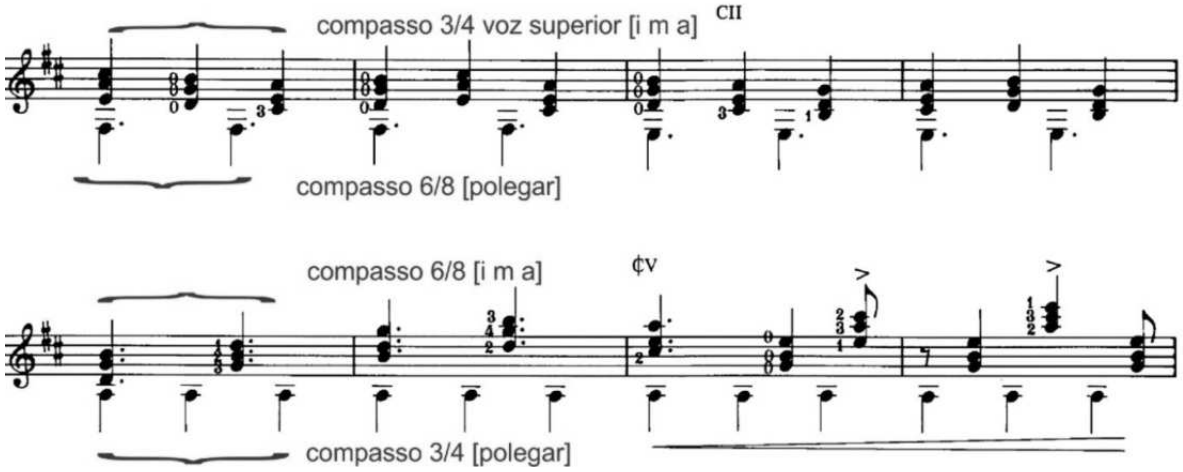


Figura 7 – cc. 125 a 132 (Bellinati, 1993)

Nesse trecho observa-se facilmente duas vozes independentes. Uma delas em tríades, que faz uso dos dedos indicador, médio e anular juntos [i m a], e a outra executada pelo polegar. Note-se aqui também que enquanto uma voz estabelece uma acentuação binária, a outra faz uma marcação ternária, invertendo-se na frase seguinte. Esse procedimento da mesma forma chama a atenção por estar bem associado a uma prática recorrente das comunidades jongueiras. Segundo Dias (op. cit.), os praticantes do jongo fluem constantemente entre subdivisões binárias e ternárias e, segundo o autor (2010, p. 619), "mesmo en-

tre os músicos de um mesmo conjunto instrumental, nota-se uma tendência maior de uns à ternalização, de outros à binarização, criando-se a polirritmia na superposição de frases". Uma prática muito semelhante ao que Blacking (1974) pesquisou em Zâmbia na comunidade Nsenga conforme discutido no início desse texto.

Outro tipo de movimento proveniente de um padrão acústico-mocional foi percebido em Baião de Lacan, obra para violão e canto de Guinga (Carlos Athier de Souza Lemos Escobar) e Aldir Blanc, na análise realizada apenas na parte referente do violão. O universo musical nordestino é percebido nessa obra, entre muitos outros aspectos, pela tradução do movimento e do modo de tocar da sanfona, fazendo uma remissão direta ao gênero do baião, mesmo sem manter o padrão rítmico constante.

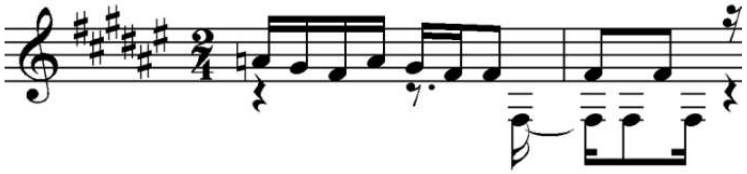


Figura 8 – cc. 3 e 4 de *Baião de Lacan* (Cabral, 2003)

Observe na figura 8 o final da primeira frase dessa obra em que o baixo ocupa um local contramétrico[4] na finalização dessa frase, dividindo com o indicador as unidades mínimas em semicolcheias. A última nota do baixo é carregada de uma acentuação proveniente do próprio gesto *stacatto* necessário para fazer a pausa que se segue. Apesar da simplicidade dessa frase e desse gesto final, a remissão ao universo nordestino é imediata. Neste trecho específico, a incorporação de um padrão acústico-mocional proveniente da sanfona dá substância a essa imagem de uma sonoridade nordestina. As notas em oitavas executadas com o polegar se opondo ao indicador resgatam o movimento do abrir e fechar do fole. Um movimento que posso associar ao que Gil (2010) chamou de "baculejo da sanfona", conforme discuti no início desse artigo, e que está ligado ao entendimento do pensamento acústico-mocional.

Concluindo: os comentários analíticos acima sobre essas obras para violão, sob a ótica do movimento e da transferência de gesto, ou seja, do pensamento acústico-mocional, mostrou-se de especial interesse por revelar uma estreita ligação de alguns gêneros brasileiros com instrumentos específicos tais como o pandeiro, os tambores e a sanfona. O modo de tocar dos instrumentos pode ter um papel maior do que geralmente se atribui na construção de um gênero musical, mesmo quando eles são reproduzidos em outro instrumento, como no caso do violão.

REFERÊNCIAS

BAILY, John. John Blacking and the 'human/musical instrument interface': two plucked lutes from Afghanistan. In: Suzel, Ana Reily (ed). *The Musical Human.* Rethinking John Blacking's Ethnomusicology in the 21st Century. Aldershot: Ashgate, 2006.

_____. Crossing the Boundary: From Experimental Psychology to Ethnomusicology. In: *Empirical Musicology Review.* Vol. 4, No. 2, 2009.

[4] "Uma articulação rítmica será dita cométrica quando ocorrer na primeira, terceira, quinta ou sétima semicolcheia do 2/4; e será dita contramétrica quando ocorrer nas posições restantes, à condição de não ser seguida por nova articulação na posição seguinte" (Sandroni, 2001, p. 27).

_____. Music Structure and Human Movement. In: HOWELL, P. et al. (org.), *Musical Structure and Cognition.* London: Academic Press, 1985.

BELLINATI, Paulo. *Jongo*. Partitura para violão. USA: Guitar Solo Publications (ASCAP), 1993.

BLACKING, John. *How musical is man?* Washington: University Washington Press, 1974.

BONILLA, Marcus Facchin. Três estilos do violão brasileiro: choro, jongo e baião. Dissertação em Música (Musicologia/etnomusicologia). Florianópolis: UDESC, 2013.

BRASIL, Nando. *Pandeiro*: técnicas, *grooves*, conceitos. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006.

CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

DIAS, Paulo. Jongo e Candombe, primos-irmãos: estudo comparativo de duas tradições banto-brasileiras do Sudeste. In: PEREIRA, E. A. (org). *Um tigre na floresta de signos*: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

GIL, Gilberto. *Expresso2222.MP4*: Extra: Aula de violão. Postagem: DVD BandaDois, 2010. Vídeo online. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ptQi9co6UNg>. Acesso em 15 janeiro 2013.

GUIMARÃES, João T. *Interrogando*: jongo. Partitura para violão. São Paulo: Ricordi, 1978.
_____. *O som e a música de João Pernambuco*: Edição histórica. LP, Continental, 1-01-404-193, 1979.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. In: *Revista de Antropologia*. v. 44 nº 1. São Paulo: USP, 2001a.
_____. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. In: *África*: Revista do centro de estudos africanos. nº 22 e 23. São Paulo: USP, 1999, 2000 e 2001b.

PEREIRA, Marco. *Ritmos brasileiros para violão.* Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.
_____. *O Choro de Juliana*. Partitura para violão. Paris: Editions Henry Lemonie, 1990.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente:* Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 2001.

SCHROEDER, J. L. Corporalidade musical na música popular: uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti. In: *Per Musi.* Belo Horizonte, n.22, 2010.

THIAGO, Paulo. *Coisa Mais Linda*: histórias e casos da bossa nova. Produção: B. Murat; J. Lourenço da Silva *et al*. Intérpretes: C. Lyra; R. Menescal; J.Alf; B. Blanco; J. Donato; L Andrade; Sérgio Ricardo; K. Lyra; Joyce *et al*.. Diretor de produção: G. Vaz. DVD audiovisual. Rio de Janeiro: Vitória Produções Cinematográficas Ltda., 2005.

ZANON, Fábio. João Pernambuco. In: *Violão com Fábio Zanon.* Abril 2006. Programa de rádio. Disponível em: http://vcfz.blogspot.com.br/2006/04/16-joo-pernambuco.html . Acesso em: 14 fevereiro 2013.

Notas sobre a vida social de um arco musical

María Eugenia Domínguez
eugison@yahoo.com
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Resumo: A popularidade contemporânea do berimbau no Brasil como também em muitas cidades do mundo "ocidental" se explica, por um lado, pela sua frequente apropriação no universo da música popular desde a década de 1970 e, por outro, pela sua presença imprescindível na prática da capoeira nas suas varias modalidades. Embora as descrições da trajetória do instrumento geralmente se foquem nos processos que o conduziram para uma crescente mercantilização e um decorrente desencantamento, vemos que esta tendência convive com práticas que levam o instrumento pelo caminho da inalienabilidade e do sagrado. A atenção para a vida social do berimbau revela que alienabilidade e inalienabilidade podem ser momentos diferentes da biografia social do instrumento, não se tratando de propriedades exclusivas dos objetos e sim de diferentes tipos de relações que serão elaboradas através deles.

Palavras chave: berimbau; capoeira; música popular.

Abstract: *Berimbau's* popularity in Brazil and in many cities of the western world can be regarded to the frequent appropriations of its sounds in popular music since the 1970s and to its unavoidable presence in capoeira all around the world.
Despite most descriptions emphasize the commodification processes *berimbau* went through, we'll show that some practices reinforce *berimbau's* inalienability and its connections with sacred entities. Paying attention to *berimbau's* social life we show that alienability and inalienability can be interpreted as distinguishable moments in the instrument's social biography associated to the different kind of relationships that are built upon it.

Keywords: *berimbau*, *capoeira*, popular music

Os estudos organológicos mapeiam uma presença ampla de arcos musicais no sul do continente americano. No que diz respeito às musicalidades ameríndias, os arcos musicais são o cordofone[1] mais amplamente distribuído.[2] Por sua vez, os estudos africanistas revelam a existência de arcos musicais de diferentes tipos naquelas musicalidades marcadas pelas contribuições de descendentes de africanos no continente. O berimbau é sem dúvida o de maior popularidade, pelo menos no Brasil, onde integra, junto com outros objetos, um conjunto de ícones que, desde os anos trinta do século XX, remetem à noções de brasilidade, negritude ou afro-brasilidade, dependendo os casos.

A popularidade contemporânea do berimbau no Brasil como também em muitas cidades do mundo "ocidental" se explica, por um lado, pela sua frequente apropriação no universo da

[1] Curt Sachs e Erich von Hornbostel, em seu trabalho clássico de 1914, classificaram os instrumentos musicais em quatro grandes famílias conforme à maneira em que o som é produzido: membranofones, cordofones, aerofones e idiofones. Os cordofones são instrumentos com uma ou mais cordas, com ou sem caixa de ressonância, onde os sons são produzidos quando as cordas são friccionadas, percutidas ou beliscadas.
[2] Sobre este ponto remeto a *Musical and Other Sound Instruments os the South American Indians: A Comparative Ethnological Study*, de Karl Izikowitz (1970, p. 201-206).

música popular desde a década de 1970 e, por outro, pela sua presença imprescindível na prática da capoeira nas suas varias modalidades. Práticas associadas ao universo da música popular e ao universo da capoeira (universos estes entre os que certamente não existe uma fronteira intransponível) levaram o berimbau desde o Brasil, até milhares de localidades no mundo inteiro. Quem escreve este texto conheceu o berimbau no portenho bairro de Once, nas mãos de capoeiristas brasileiros que, desde finais dos anos oitenta, viviam e trabalhavam na cidade de Buenos Aires, Argentina.

A reflexão que apresento a continuação se relaciona de alguma forma com os estudos organológicos –por fazer foco nos usos de um instrumento musical-, mas dialoga fundamentalmente com a antropologia dos objetos. Adotando esta perspectiva, retomo a proposta de Franz Boas (2004), quem enfatizava a importância de se pensar os instrumentos musicais ou outros objetos de arte nos contextos em que eles são criados, adaptados ou utilizados. Tratarei particularmente do berimbau no universo da capoeira angola. Minha abordagem dialoga tanto com autores que, desde diferentes perspectivas disciplinares, se focaram no estudo deste instrumento, como com textos do âmbito da antropologia que refletem de modo mais amplo sobre as relações entre humanos e objetos. Assim, mais do que sobre aspectos formais do instrumento e da sua sonoridade, sobre os que existe já uma ampla literatura, me ocuparei aqui das relações entre tocadores e berimbaus e dos processos através dos quais se constituem essas relações.

Como o título deste texto indica, o berimbau será pensado a través da fórmula que propõe Arjun Apadurai (1986) para pensar a vida social dos objetos, onde a adaptação do instrumento a diferentes contextos nos quais é fabricado e executado, apropriado ou consumido, desenham lhe uma linha de vida que pode ser pensada nos termos de uma biografia social, isto é, o percurso conceitual e pragmático que seguem os objetos nas relações com quem os possuem, fabricam ou usam. (Kopytoff, 1986, p. 67-68) Deste modo, mais do que referir a uma possível "evolução" do berimbau, que relate as suas transformações como numa historia natural, gostaria de descrever alguns dos caminhos pelos quais o berimbau foi levado e através de quais processo ele foi diferentemente apropriado[3]. Objetivando pensar esses caminhos ou linhas de forma modelar examinarei duas grandes tendências nas apropriações contemporâneas do instrumento (o que não significa que exista uma divisão "real" entre as práticas que compõem as duas linhas). Na primeira delas, o berimbau faz parte da música popular, especialmente em performances e gravações associadas ao universo da bossa nova, do jazz, da música "experimental" e "eletrônica". Nestes âmbitos o berimbau foi objeto de transformações importantes nas formas de construir, afinar e executar o instrumento (Graham & Robinson, 2003). Criaram-se, por sua vez, métodos de transcrição da sua sonoridade (Da Anunciação, 1990) e com eles novas técnicas de transmissão dos saberes associados a sua execução. (Galm, 2010) Já no mundo da capoeira, as práticas musicais associadas ao berimbau revelam uma poética voltada para a elaboração de linhas e fios com o passado (Ingold, 2007), onde o valor da permanência predomina.

As observações que apresentarei sobre a primeira destas duas tendências, a que pensa o berimbau no âmbito da musica popular, se baseiam na leitura de literatura recente sobre o assunto. Já as observações sobre tocadores e berimbaus no mundo da capoeira decorrem de

[3] Apropriação pensada aqui como prática hermenêutica (Schneider, 2006) ou processo compreensivo de aprendizagem, onde o sujeito que se apropria e o objeto da apropriação se transformam.

experiências e diálogos com angoleiros de diferentes lugares, que podem ser pensados em termos de duas redes. A primeira delas é formada por capoeiristas ligados ao "Terreiro Mandinga de Angola", organizado pelo Mestre Pedrinho de Duque de Caxias (Rio de Janeiro), que atualmente reside na França. Conversei e toquei berimbau com essas pessoas em Duque de Caxias, Buenos Aires e Salvador da Bahia em diversas oportunidades entre 1997 e o presente. A segunda dessas redes integra-se por capoeiristas ligados ao "Angoleiro Sim Sinhô", associação organizada pelo Mestre Plínio, angoleiro baiano radicado em São Paulo. As observações, experiências e diálogos com pessoas ligadas a este coletivo aconteceram em Santa Catarina e São Paulo entre 2002 e o presente. Por sua vez, estas notas surgem de observações e entrevistas realizadas em Florianópolis, Santa Catarina, durante a produção do vídeo etnográfico "Berimbau", realizado pela equipe do projeto de extensão "Música e Cultura", do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina, durante 2012 e 2013.

Minhas experiências no mundo da capoeira remetem diretamente à realidade diaspórica dessa arte no mundo contemporâneo. Algumas descrições dos processos de circulação de capoeiras e capoeiristas pelo mundo afora ressaltam aspectos que são apresentados como uma mercantilização do ensino da arte, e de uma *comodificação* dos objetos que se lhe associam. Como descreve Britto (2012) existe hoje uma "indústria" do berimbau, onde ele é produzido em série, para ser vendido fundamentalmente em mercados que atendem à demanda de turistas à procura de objetos que remetem à brasilidade ou afro-brasilidade. Nessa descrição a produção artesanal do berimbau adota feições de produção em série, onde grande número de instrumentos são elaborados de forma padronizada, vergas de madeiras (que são o suporte deste arco musical) e cabaças (utilizadas como caixa de ressonância) sendo comercializadas separadamente e sem atenção ao som que o instrumento emitirá ao ser montado. Esta produção em série de artesanato, voltada para o mercado turístico provavelmente se aproxime da tendência descrita por Walter Benjamin em *A obra de arte na época da sua reprodução técnica*, de 1969, onde refletia sobre as mudanças nas formas de relacionamento entre humanos e objetos de arte desde o momento em que o trabalho artístico se realiza através de meios técnicos. Nesse processo, na perspectiva de Benjamin, o aspecto mágico ou ritual da relação sujeito-objeto, o segredo e a sacralidade se apagariam. Embora este tipo de produção exista, a fabricação e circulação de berimbaus não se esgota na modalidade descrita acima. Sem negar a existência daquela tendência, quero trazer luz para outros aspectos e outras relações através dos quais este instrumento passou a fazer parte da modernidade.

No mundo da capoeira – que não é certamente um universo homogêneo – muitos mestres favorecem o desenvolvimento de um outro tipo de relação com o instrumento, onde aprender não só a tocar berimbau como também a fabricar um instrumento com as próprias mãos é parte do processo de transformação subjetiva, que aos poucos fazem da pessoa um ou uma capoeirista. As práticas que podem se associar às descrições que falam de uma progressiva mercantilização do berimbau (e de outros objetos e saberes associados ao mundo da capoeira), convivem com uma outra tendência, tão forte quanto a anterior, onde o instrumento contribui na articulação de subjetividades marcadas pela relação com o domínio do sagrado, do segredo e do ritual. Com esta reflexão não busco reestabelecer a divisão "mágica" entre mercadorias e outros tipos de objetos (Appadurai, 1986) e sim iluminar outras dimensões na vida social do instrumento que costumam ser pouco atendidas quando se examina a passagem do valor de uso para o valor de câmbio. (Britto, 2012) As apropria-

ções do berimbau revelam a existência de tramas complexas, onde a circulação mercantilizada do berimbau não significa que ele tenha perdido ou abandonado completamente suas funções tradicionais ou que não seja mais elaborado para ser usado em contextos rituais.

Embora no contexto da capoeira as práticas associadas ao berimbau revelem uma poética que tece linhas com o passado, não seria justo afirmar que ele adota feições de objeto antigo. Lembrando a formulação de Baudrillard (2008, p. 104), no objeto antigo as propriedades funcionais do objeto passam a um segundo plano ganhando destaque as relações com o passado. No caso sob exame, os aspetos funcionais, ou o som que o instrumento produz, não são em absoluto relegados em segundo plano. No processo de elaboração de um berimbau, somente se considera que ele esta pronto depois de ter conseguido "casar" uma verga de madeira e uma cabaça em particular, de modo tal que o som do instrumento seja "bom". Neste "casamento" reside toda a magia do som de um bom berimbau. Em muitos casos esses "bons" berimbaus formam também um "bom" trio junto com outros dois, sendo sempre dispostos para tocar juntos na hora da roda ritual. A sua eficácia simbólica no ritual se relaciona certamente com o fato de eles produzirem um "bom" som para o jogo, o que para muitos implica também em um estado de comunicação com os planos espiritual e ancestral. Essa eficácia também tem a ver com o respeito de determinadas fórmulas musicais, dando continuidade à musicalidades herdadas dos mestres antigos. Enquanto esta atitude em relação à ancestralidade é um valor fundamental entre os angoleiros, a ruptura com a tradição da capoeira parece ser determinante na hora de considerar um lugar para o berimbau no mundo da música popular ou da música moderna. Se no mundo da capoeira a musicalidade é retrospectiva no sentido de dar continuidade a aspectos composicionais, temáticos e estilísticos de mestres do passado, as apropriações do instrumento no mundo da música popular introduzem o instrumento em arranjos que valorizam a inovação e assim conduzem ao desconhecido. Os trabalhos de artistas como Naná Vasconcellos, Dinho Nascimento ou Ramiro Musotto são reconhecidos justamente pelo seu caráter inovador embora utilizem um instrumento considerado "tradicional". Isto lhes valeu um lugar de destaque pois, embora músicos como Baden Powell, Vinicius de Moraes, Gilberto Gil ou Caetano Veloso, dentre outros, utilizaram o berimbau, o fizeram sem abrir mão da sua associação simbólica às imagens e sons que fazem parte do imaginário sobre a capoeira. Como bem descreve Eric Galm:

> *Several prominent Brazilian percussionists such as Airto Moreira, Papete, Dom um Romão, Guilherme Franco, Paulinho da Costa, Djalma Correa and many others have recorded extensively with the berimbau, yet their performance styles tend to remain framed within the context of the melodic-rhythms [toques] derived from the capoeira tradition. In contrast, Vasconcelos, Nascimento and Musotto have developed innovative approaches that clearly establish the berimbau's prominence as a featured, as opposed to supporting, instrument* (Galm, 2011, p. 80).

Um outro ponto que gostaria de referir em relação aos caminhos pelos quais o berimbau foi levado na modernidade diz respeito ao seu estatuto de mercancia. Como já foi dito, algumas descrições do processo de internacionalização da capoeira no mundo contemporâneo enfatizam a crescente mercantilização dos objetos e práticas que se lhe associam. Certamente, inclusive em aqueles âmbitos considerados "tradicionais" ou onde se respeitam os "fundamentos" da capoeira, o berimbau faz parte de relações mediadas por dinheiro. Assim como o berimbau pode ser comprado em grandes mercados de artesanato, ele também pode ser encomendado a artesãos que os confeccionam prestando atenção para as qualidades so-

noras do instrumento. O artesão certamente vende o produto do seu trabalho. Muitos capoeiristas hoje aprendem a construir berimbaus e confeccionam seus próprios instrumentos em oficinas ministradas por mestres de capoeira que se dedicam à fabricação do mesmo. Estas oficinas geralmente são pagas, podendo se entender que o aprendiz paga pelo instrumento que ele mesmo constrói em troca pelos conhecimentos e orientações do mestre (além dos materiais e ferramentas que geralmente são fornecidos por este). O que me interessa ressaltar é que, embora em alguns momentos da sua existência um mesmo berimbau possa ser colocado em circulação, isto não impede que esse mesmo instrumento ganhe mais tarde feições de objeto inalienável, entrando num outro regime de valor que o liga ao âmbito do sagrado. Tal vez seja bom lembrar neste ponto as ideias que Maurice Godelier apresenta em *O enigma do dom*, onde discorre sobre o poder de determinados objetos para conectar as pessoas com suas "origens", com o passado pensado como o tempo mítico dos ancestrais. Segundo Maurice Godelier (2001) é justamente deste poder que decorre a sacralidade de determinados objetos. Na mesma direção que Marcel Mauss em *Ensaio sobre a dádiva*, Godelier enfatiza que os objetos trocados são extensões das pessoas que os dão, sendo este um aspecto central da sua eficácia na constituição de relações sociais.

Nas conversas com capoeiristas percebi que eles geralmente se relacionam de formas diferentes com os seus instrumentos. Há alguns berimbaus –e não são todos- com os que se estabelece uma vínculo especial pois ele, de alguma maneira, encarna a relação do sujeito com o mestre que criou ou que lhe deu aquele berimbau. Depois da troca através da qual o sujeito se apropria do instrumento (seja na fabricação do mesmo numa oficina ou comprando-o das mãos de quem o fez ou quem o dá), o objeto parece continuar em contato com o doador ficando seu valor ancorado nesta relação. Embora ele possa ser colocado em circulação em alguns momentos, pode em outros se tornar inalienável por encarnar uma relação com a ancestralidade e o sagrado, como expressa o conhecido corrido de domínio público:

> *Gunga é meu, gunga é meu,*
> *Gunga é meu foi meu pai que me deu.*
> *Gunga é meu, gunga é meu,*
> *Gunga é meu eu não vendo eu não dou.*

Como mostra o corrido, alienabilidade e inalienabilidade podem ser momentos diferentes da biografia social do instrumento, não se tratando de propriedades exclusivas dos objetos e sim de diferentes tipos de relações que serão elaboradas através deles. Os versos também apontam para as ligações entre a inalienabilidade do objeto e as relações que ele estabelece com os ancestrais e o plano do sagrado. Conforme as exegeses de alguns capoeiristas, no verso "gunga é meu, foi meu pai que me deu", o termo *pai* não necessariamente refere a uma genealogia de parentes, mas a uma linha de ancestralidade e espiritualidade (cf. Ingold, 2007) fundamentais na constituição dos sujeitos. O fenômeno pode ser comprendido à luz das observações de Annete Weiner sobre as riquezas inalienáveis onde

> *The primary value of inalienability, however, is expressed through the power these objects have to define who one is in a historical sense. The objects act as a vehicle for bringing past times into the present, so that histories of ancestors, titles, or mythological events become an intimate part of a person's identity* (Weiner, 1985, p. 210 *apud* Augustat, 2011, p.

359).

Embora as descrições da trajetória do instrumento geralmente se foquem nas práticas que o conduziram para uma crescente mercantilização e um decorrente desencantamento, vemos que este tipo de apropriações convivem com práticas que levam o instrumento pelo caminho da inalienabilidade e do sagrado.

Com estas breves notas busquei pensar o berimbau através da sua biografia social, isto é, pensando o instrumento em relação a diferentes contextos nos quais é fabricado e executado, apropriado ou consumido. Assim, buscando complementar outros trabalhos que se dedicam a examinar as transformações formais ou musicais nos usos do instrumento, busquei transitar diferentes percursos conceituais e pragmáticos que ele seguiu a partir das relações com quem o fabrica, o toca, o dá e o possui.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. "Introduction: commodities and the politics of value." Em: Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective.* London & New York: Cambridge University Press, pp. 3-63, 1986.

AUGUSTAT, Claudia. "Sacred Musical Instruments in Museums: Are They Sacred?" Em Jonathan Hill and Jean-Pierre Chaumeil (Eds.) *Burst of Breath. Musical Wind Instruments in Lowland South America.* Nebraska: Nebraska University Press, pp. 357-369, 2011.

BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos Objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BENJAMIN, Walter. "A Obra de Arte no Tempo de suas Técnicas de Reprodução." Em: Gilberto Velho (org.), Sociologia da Arte IV. Rio de Janeiro: Zahar, pp. 15-47, 1969.

BOAS, Franz. "As limitações do método comparativo na antropologia." Em: Celso Castro (org.) *Franz Boas: Antropologia Cultural.* Rio de Janeiro: Zahar, 2004 [1896].

BRITO, Celso de. "Berimbau's "use value" and "exchange value": Production and consumption as symbols of freedom in contemporary global Capoeira Angola" . *Vibrant-Virtual Brazilian Anthropology*. Vol. 9, núm, 2, 2012.
Disponível em: http://www.vibrant.org.br/issues/v9n2/celso-de-brito-berimbaus-use-value-and-exchange-value/ Acesso: 31/03/2013

DA ANUNCIAÇÃO, Luiz Almeida. *A percussão dos ritmos brasileiros sua técnica e sua escrita. Caderno 1: o berimbau (the percussion instruments of the brazilian typical rhythms: its techniques and its musical writing. Book 1: the berimbau)*. Rio de janeiro: Europa editora, 1990.

GALM, Eric. *The Berimbau: Soul of Brazilian Music*. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.
----------. "Tension and Tradition. Explorations of the Brazilian Berimbau by Nana Vasconcellos, Dinho Nascimento and Ramiro Musotto", *Luso- Brazilian Review*, 48:1, p.

79-99, 2011.

GODELIER, Maurice. *O enigma do dom*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

GRAHAM, R. & N. S. ROBINSON. "Berimbau". Em John Shepherd, David Horn, Dave Laing, Paul Oliver, and Peter Wicke (Eds.) *The* Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume 2: Performance and Production. New York: Continuum, pp. 345-349, 2003.

INGOLD, Timothy. *Lines: a brief history*. Routledge: London, 2007.

IZIKOWITZ, Karl. *Musical and Other Sound Instruments os the South American Indians: A Comparative Ethnological Study.* Göterborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1970 [1934].

KOPYTOFF, Igor. "The cultural biography of things: commoditization as a process." Em: Apadurai, Arjun (ed.) *The social life of things: commodities in cultural perspective*, London & New York: Cambridge University Press, 1986.

SCHNEIDER, Arnd. *Appropriation as Practice. Art and Identity in Argentina*. London: Palgrave-Mac Millan, 2006.

WEINER, Annete. "Inalienable Wealth". *American Ethnologist* 12, nº2, p. 210-227, 1985.

Reflexão sobre os Cocos do Nordeste: migração e zonas culturais

Maria Ignez Novais Ayala
ignez_ayala@uol.com.br
Universidade Federal da Paraíba

De 1992 até a atualidade, junto com equipe multidisciplinar, venho desenvolvendo estudos sobre os cocos do Nordeste, embasados em métodos da pesquisa de culturas orais de diferentes áreas (teoria literária e literatura comparada, sociologia, antropologia, história oral, música). Neste período, foi feita uma exaustiva pesquisa de campo na Paraíba, estudo bibliográfico, de registros sonoros e audiovisuais resultantes de pesquisas feitas no passado, especialmente de Mário de Andrade e da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938. Também foram estudados registros sonoros mais recentes de cunho etnográfico, como os de Nicodème de Renesse em Olinda. Estes registros de campo de Nicodème de Renesse, analisados junto com os realizados na Paraíba, permitem verificar o que há de comum no repertório dos cantadores que, na época, não contavam com uma projeção internacional e nacional o que ocorreu nos anos seguintes. As gravações foram feitas na praia de Pau Amarelo e nos bairros de Amparo e Amaro Branco, de Olinda (PE). As primeiras gravações datam de 18 de novembro de 1994, gravadas ao vivo na praia de Pau Ama relo, tendo como coquista Seu Dedo.

Embora seja breve, no encarte do CD *Dona Selma: coco de roda* (2003), Nicodème de Renesse, com base em suas entrevistas e observação de campo em Pernambuco, dá informações sobre os contextos em que se encontrava essa brincadeira, referindo-se também aos modos de dançar, de tocar e cantar:

> *"Em todo o Nordeste, a franja do litoral se distingue das terras áridas do interior como uma zona verde e fértil. Na extremidade desta região, a costa é povoada por populações pobres repartidas ao longo das praias em pequenas localidades autônomas. São normalmente grupos de algumas famílias estabelecidas em colônias de pescadores. Uma parte dos seus recursos vem do mar. A maioria das famílias também combina a pesca com uma pequena agricultura doméstica. [...] Inúmeros pescadores não possuem embarcação. São na maioria descendentes de escravos. É neste meio que se encontra o coco. Nas praias e vilarejos, do estado de Alagoas ao Ceará, o coco de roda é provavelmente brincadeira coletiva mais difundida. Ele é o divertimento das pessoas humildes, de homens e mulheres que não têm muita coisa além dos próprios pés e das mãos para dançar e marcar o tempo.*
> *O coco é frequentemente tocado à noite e durante a madrugada, às vezes até o amanhecer. As pessoas então se reúnem, sem distinção de idade nem de sexo. Todos dividem a mesma vontade de festejar."*

A situação da brincadeira na zona litorânea na Paraíba, na mesma época, era semelhante em muitos aspectos. Ao conhecer o livro e o CD *Cocos: alegria e devoção*, resultante de pesquisa sobre os cocos que vínhamos desenvolvendo no Laboratório de Estudos da Oralidade (LEO) da UFPB, através de pesquisa coletiva, Nicodème de Renesse teve a iniciativa de doar a cópia de seus originais para futuros estudos comparativos. Há muitos cocos com melodias e letras iguais ou semelhantes, de um lado; de outro, há diferenças no modo de tocar, de cantar, nas letras, o que me levou a buscar e a reunir, a partir de 2004, amplos repertórios de grupos comunitários na Paraíba, com sucessivas idas a campo nas mesmas

comunidades. Um dos objetivos é verificar as zonas culturais que estabelecem continuidades, expansão geográfica e troca de experiências provocadas por motivos vários, dentre eles a migração interna.

A documentação que serve de base para o presente trabalho, resulta de pesquisa de campo, sobretudo, de pesquisa participante ou "participação observante" (ORTIZ, 1980), realizada pelas equipes que coordenei nestes últimos vinte anos, complementada por alguns dados selecionados de outras pesquisas com metodologia semelhante, ou seja, que fazem registros sonoros da atuação dos cantadores, instrumentistas e dançadores em suas comunidades, em festas ou em outras situações; das explicações dadas pelos artistas populares sobre o que lhes dá identidade cultural, étnica, religiosa, entre outras questões.

Além da seleção de elementos poéticos orais transpostos da forma oral para a escrita, recorro a importantes fontes de informação que permitem ouvir e ver as pessoas que vivenciam a brincadeira do coco em suas comunidades (os registros sonoros, fotográficos e audiovisuais), sem o que não se tem a fala, o canto, a dança.

Dentre os procedimentos em pesquisa de campo adotados por mim e por Marcos desde sempre e constantemente repassados aos componentes da equipe que mos acompanha, destacamos que é preciso não ter pressa, é preciso aprender a ouvir as pessoas que dão vida aos cocos, a gravar suas falas com o mínimo de intervenções, e sempre estar atento, sem o que não se consegue observar cuidadosamente o que dizem os versos dos cocos, o que dizem os cantadores e dançadores. Também é indispensável o conhecimento das referências bibliográficas, sonoras e audiovisuais produzidas por outros pesquisadores, em outros lugares ou em outras épocas.

Pretendo apresentar alguns cocos do Nordeste que são encontrados em comunidades tradicionais de diferentes estados e refletir sobre alguns conjuntos de dados: a) elementos poético-musicais de cocos cantados na Paraíba e Pernambuco, com referência a lugares, o que nos permite delinear um espaço, o que se configura como indício de vivências de trabalho, que pode indicar rotas de migração e também zonas culturais de experiências similares; b) os cocos dançados e cantados por descendentes de alagoanos, residentes no sul do Ceará, traçando paralelos com falas e versos de outros descendentes de alagoanos residentes em Tacaratu (PE) e em Juazeiro do Norte (CE); c) falas de cantadores de coco, que demonstram trocas de experiência responsáveis por características dos cocos que praticam.

Um dos objetivos deste trabalho é divulgar a complexidade dos cocos e alguns resultados de uma pesquisa coletiva de longa duração, realizada com diferentes equipes, financiada por várias instituições. Desde 2009 venho coordenando uma pesquisa interestadual, que em sua primeira fase envolveu pesquisadores de Pernambuco e da Paraíba. Trata-se do Projeto "Cocos do Nordeste Brasileiro (1ª.fase)" realizado através do CONVÊNIO N.º 702707/2008 (IPHAN/Coletivo de Cultura e Educação Meio do mundo, que teve como resultado o Inventário dos Cocos do Nordeste. Participaram como supervisores locais os professores Carlos Sandroni (UFPE) e Marcos Ayala (UFPB). Está prevista para 2013 a realização do Projeto "Cocos do nordeste brasileiro (2ª. fase). Conclusão do projeto e instrução do Processo de Registro dos Cocos como Patrimônio Imaterial Brasileiro", a ser desenvolvido através de Termo de cooperação entre UFPB e Iphan, já assinado. Participarão desta fase conclusiva pesquisadores de várias instituições: UFAL, UFPE, UFPB, UFRN, Universidade Regional do Ceará. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba.

O registro dos Cocos do Nordeste como Patrimônio Imaterial Brasileiro trará um reconhecimento que será um importante mecanismo de negociação e de pressão regional para o surgimento de políticas públicas mais eficazes nos vários estados, que favoreçam as comunidades tradicionais que têm os cocos como forma de expressão cultural.

Apesar de ser um gênero musical, os cocos serão considerados como forma de expressão que envolve poesia oral, canto, música e dança afro-brasileira, encontrada em comunidades tradicionais populares.

Estas comunidades se encontram em bairros rurais e urbanos, nos quais é marcante a presença de afro-descendentes, em remanescentes de quilombos e também em algumas aldeias indígenas.

Os cocos também serão apresentados como pertencentes à "grande família do samba".

Durante a realização da primeira fase do projeto, ficou evidente a importância dos cocos para quem os vivencia ou vivenciou no passado e também a diversidade de maneiras de dançar, de utilizar instrumentos e recursos sonoros produzidos pelo corpo (vozes, palmas e trupés, isto é, tipos de sapateado fortes para ter efeitos rítmicos), entre outras questões, como o número de cantadores, dançadores e tocadores em cada grupo, os modos de cantar os versos tradicionais.

Merece ser mais bem estudado o caráter coletivo e comunitário dos cocos, importante como festa ou como parte de festa e de rituais do catolicismo tradicional popular e de religiões afro-brasileiras.

Os cocos podem ser caracterizados como *dança de terreiros*, ou seja, terreiro como denominação corrente, atribuída ao espaço amplo na frente da casa, em propriedades rurais, mantido varrido e com piso batido, destinado a atividades coletivas, como a debulha e as festas comunitárias do catolicismo popular. Com outro sentido, em acepção religiosa, terreiro é denominação dada ao lugar de culto às entidades afro-brasileiras. Nos terreiros de jurema, os cocos aparecem associados a determinadas entidades, caracterizando-se como ponto cantado e também como dança dessas entidades, em geral pretos velhos, caboclos e boiadeiros. Também são encontrados em Casa de xambá (Olinda, PE), outra religião afro-brasileira: aí a festa é conhecida como coco de xambá, ocorrendo no dia de São Pedro.

A pesquisa recente evidenciou o lugar dos cocos em novenas a santos e em pagamento de promessas em diferentes comunidades. Fazem parte da festa realizada após as procissões e novenas. Em alguns lugares, os cocos são também parte do ritual, integrando um dos pontos altos da festa, quando se dança coco em volta do mastro.

É necessário que a apreensão dos cocos considere toda a sua complexidade, seus múltiplos sentidos, significados e contextos, os casos em que um grupo, ao migrar, leva consigo a memória de sua cultura e recria, na nova terra, as danças do lugar de origem.

Ao tratar desta questão, terei como base um conceito de Roger Bastide:

> "*O folclore é um pouco de terra que se deixa, é uma lembrança afetiva mais do que intelectual, e o primeiro cuidado dos homens exilados será o de recriar, em sua nova pátria, a terra perdida* [...]" (Bastide, 1959, p. 12)

Suponho que a questão da migração explica porque há quase vinte anos Marcos Ayala e eu estudamos continuadamente os cocos do NE: muitos elementos poético-musicais dos cocos e costumes comunitários mantêm viva nossa experiência anterior com dançadores e cantadores de batuque e de samba-lenço de São Paulo. Carregamos em nós sempre, intensamente, estas lembranças de cantos, de rezas em procissão, de versos acompanhados de dança, de trechos de conversas. Os pesquisadores migrantes também podem reunir os fragmentos e cacos de sua memória para manter viva a lembrança afetiva de outras experiências em outras terras, perdidas, junto com novas experiências também intensas e inesquecíveis.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002 {1984]

AYALA Maria Ignez Novais e AYALA, Marcos (org.). *Cocos: alegria e devoção*. Natal: UFRN, 2000.

BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhambi, 1959.

ORTIZ, Renato. *A consciência fragmentada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1980.

CDs

Cocos: alegria e devoção. Coordenação geral Maria Ignez Novais Ayala. Financiamento PROIN/CAPES e CNPq. João Pessoa: LEO/UFPB, 2000.

Dona Selma: coco de roda, o elogio da festa. CD publicado na Europa por FM (Fonti musicali) em 2003. Produção e texto do encarte de Nicodème de Renesse.

Notas sobre a cosmo-sônica Mbyá-Guarani e performances dos *kyringüé mboraí* no Rio Grande do Sul, Brasil

Marília Raquel Albornoz Stein
Instituição: UFRGS
mariliaste@gmail.com

Resumo: Esta comunicação propõe uma reflexão sobre fundamentos e dinâmicas das performances dos *kyringüé mboraí* (cantos e danças das crianças) e sobre o protagonismo das crianças Mbyá como agentes sociais co-responsáveis pela construção do modo de ser Mbyá-Guarani. Para tanto, são descritas etnograficamente categorias êmicas Mbyá relacionadas ao âmbito sonoro, cuja centralidade na sociocosmologia Mbyá indico pelo termo "cosmo-sônico".

Palavras-chave: *kyringüé mboraí* (cantos e danças das crianças), Mbyá-Guarani, cosmo-sônica.

Abstract: This communication proposes a reflection on the bases and dynamics of *kyringüé mboraí* (children's song and dance) performance and on the role of *Mbyá* children as social agents, co-responsible for the construction of the *Mbyá-Guarani* way of being. For this, emic *Mbyá* sound-related categories are described. I signal the centrality of these in *Mbyá* socio-cosmology with the term "cosmo-sonic."

Keywords: *kyringüé mboraí* (children's song and dance), *Mbyá-Guarani*, cosmo-sonic.

Crianças e jovens cantando na língua Guarani com vozes agudas e brilhantes frequentemente são ouvidas pelas pessoas que transitam no centro de Porto Alegre, RS, Brasil. Em praças, calçadas, espaços de grande circulação humana e sociabilidade urbana. São *kyringüé mboraí*, cantos e danças sagrados Mbyá-Guarani que são performatizados por estas crianças e jovens, em uma tradição sagrada e milenar que se realoca da aldeia no espaço da cidade, território que um dia foi habitado pelos Guarani, dentre outras populações indígenas originárias[1]. Espaço hoje também deles, compartilhado com outras etnias, histórias, vidas, que se questionam ao ouvir estes sons. Há pessoas familiarizadas com a presença performática dos grupos de cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani em diferentes sítios urbanos, outras desconhecem esta sonoridade. Todos somos desafiados a compreender os fundamentos sociocosmológicos e a presença transterritorializada que constituem estes *kyringüé mboraí* (cantos e danças das crianças).

Quando as *kyringüé* (crianças) estão cantando, movem seus corpos, meninos e meninas de maneiras diferentes, marcando o pulso dos cantos com os pés, o corpo ereto e leve, joelhos levemente flexionados, as meninas geralmente se dando as mãos. Os jovens mais velhos, dentre os quais um ou dois responsáveis pelo grupo das crianças, assim como alguns meninos mais novos, tocam instrumentos musicais, que geram curiosidade aos transeuntes: o popyguá, claves rituais tradicionais de cedro, produz um som estalante, claro e matizado melodicamente; o *hy'akuá parã*, chocalho Mbyá, feito de porongo e com sementes em seu interior, tanto anuncia com seu farfalhar um novo canto, como acompanha seu pulso, ou ainda sublinha o final de uma performance, em um prolongado chocalhar. Reconhecemos, em outros instrumentos musicais de acompanhamento utilizados, traços e materiais de ins-

[1] Ver a este respeito artigo de Souza (2008, p.14).

trumentos musicais não indígenas (e não reconhecemos naqueles primeiros a origem de instrumentos musicais de uso ocidental?), como no *mba'epú* (violão Guarani de cinco cordas) e na *ravé* (violino Guarani de três cordas). Mas as formas de tocar e portar os instrumentos, assim como de combinar as sonoridades que produzem, diferentes dos sons das canções ocidentais, midiáticas, urbanas, não indígenas, nos provocam interrogações sobre as franjas, pontas e profundezas deste soar intenso Guarani, sobre esta identidade visual, sonora constituída a cada nova experiência de performance de um de seus grupos. Quem são estes músicos? O que dizem? O que sentem? Por que cantam e dançam? Por que a maioria deles é criança?

Esta comunicação, com base em uma etnografia realizada entre coletivos Mbyá-Guarani na Grande Porto Alegre[2], se propõe a considerar estas perguntas, na medida em que descreve e analisa performances de kyringüé mboraí realizadas por Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul, na aldeia, na cidade e em registros sonoros. Propõe, em síntese, refletir sobre a dinâmica cosmo-sônica Mbyá, que não só nos ensina sobre as especificidades do modo de estar e ser Mbyá, como também nos alerta para a necessidade da Etnomusicologia contemporânea se desenvolver a partir do estudo da mudança[3].

[2] Trata-se de uma pesquisa etnomusicológica desenvolvida no âmbito do Grupo de Estudos Musicais (GEM, grupo de pesquisa em Etnomusicologia/Musicologia coordenado pela Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas) do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul de 2005 a 2008, com financiamento do CNPq (2007 – 2008), que resultou na tese *"Kyringüé mboraí*: os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani" (2009), acessível pelo endereço eletrônico http://hdl.handle.net/10183/17304. O estudo etnográfico focalizou performances musicais e lúdicas de crianças e jovens Mbyá-Guarani, principalmente na *tekoá Nhundy* (aldeia dos Campos Abertos, conhecida como aldeia da Estiva), município de Viamão, a cerca de 50 km de Porto Alegre, RS. Com a colaboração de crianças e adultos da aldeia e partindo da interlocução com o *kyringüé ruvixá* (mestre das crianças) Marcelo Kuaray Benites, coordenador do grupo de cantos e danças local, buscou-se compreender como as *kyringüé* (crianças) se constituem como pessoas Mbyá e expressam a sociocosmologia Guarani nas práticas sonoro-performáticas de que fazem parte, ao seguirem um conjunto de categorias musicais êmicas, e como sua presença e suas performances musicais produzem novos significados incorporados no cotidiano da *tekoá* (aldeia).

[3] Em artigo de 2006, Bruno Nettl ainda se surpreendia que "[...] por muito tempo, tenhamos trabalhado, e talvez ainda agora o façamos, com um modelo baseado na premissa de que o que é normal na cultura, e na música, é a estabilidade, a continuidade, a ausência de mudanças, e que só em situações excepcionais as mudanças ocorrem." (p.11) Penso que a etnografia entre os Guarani nos ajuda a enfrentar esta questão, no sentido da superação desta premissa, mesmo que saibamos que o desafio é grande, como nos expõe Nettl: "Desde aproximadamente 1980, apareceu na literatura etnomusicológica grande número de trabalhos lidando com mudanças musicais de vários tipos, mas pouco foi dito sobre a mudança a partir de uma perspectiva holística. Esse período também viu o desenvolvimento de um tipo de estudo que poderia ser chamado adequadamente de 'etnografia musical', como a unidade típica do fazer acadêmico mais valorizado. Neste caso, 'etnografia' sugere algum tipo de abordagem holística da descrição e da interpretação de toda uma cultura musical – a vida musical de uma sociedade. Sugiro que, como componente padrão de uma etnografia como essa, que 'fotografa' a cultura em um momento de sua história, teríamos afirmativas sobre o tipo de mudança que seria normal – observável pelo *outsider*, aceitável dentro da cultura – e também a conceituação e a atitude da sociedade em relação a mudanças na música e a todos os componentes de tais mudanças. Porém, gostaria também de perguntar se as ideias sobre mudança musical, e o próprio sistema de mudança em cada cultura, são determinados por valores significativos sobre estabilidade cultural e mudança e, além disso, se as inter-relações entre os vários tipos de mudanças – mudanças em obras individuais, no repertório, no estilo, nos conceitos e funções – são paralelas ou se proporcionam balanço e equilíbrio. Minha ambição, a longo prazo, é proporcionar uma maneira de fazer proposições gerais sobre a forma como muda a música – definida, com Merriam, em um sentido amplo, como consistindo em som, ideias e comportamentos – proposições estas que também se prestem à comparação intercultural." (Nettl, 2006, p. 16-17).

Pela interlocução com homens, mulheres e crianças Guarani, percebe-se como os Mbyá investem socialmente com intensidade em ouvir e produzir sons e movimentos, atribuindo às crianças, a sua presença e de seus cantos, um lugar central no oguatá porã (caminhada sagrada Guarani, em direção à perfeição). O mundo sonoro, para os Mbyá, é uma dimensão fundamental à existência, que, assim como compreende e expressa o modo de ser do grupo, o recria e sustenta. Em colaboração com os Guarani interlocutores da pesquisa e inspirada ainda nos trabalhos de Feld (1990), Menezes Bastos (1999), Montardo (2009) e Seeger (1988) sobre práticas sonoro-peformáticas ameríndias, considerei esta lógica Mbyá - que relaciona música, pessoa, dança, mito, ritual e sociocosmologia - a partir da noção de "cosmo-sônica". Esta dimensão do modo de ser Mbyá atravessa a origem mítica do cosmos e dos coletivos Guarani, as formas de ensino e aprendizagem de seu modo de ser, os cuidados e tratamentos corporais que constituem cada pessoa Mbyá, sua nominação, a preservação do mundo e as relações com diversos seres – humanos e extra-humanos.

As práticas musicais Mbyá se matizam em variadas categorias performáticas (gêneros lúdico-musicais), milenares e simultaneamente muito atuais, que abarcam significados míticos e respeitam protocolos expressivos rituais, pois todos os cantos, danças e brincadeiras Guarani são sagrados para os Guarani. Entre estas categorias constam *mitã mongueá* (acalantos), *nheovangá mboraí* (cantos de brincar) e *mboraí* (cantos sagrados). São denominados mboraí tanto os *kyringüé mboraí* ("cantos das crianças", cantos e danças performatizados pelos grupos tradicionais Guarani) quanto os *nhembo* é *Nhanderú pe*[4] ("crença em Nhanderú", cantos do complexo xamânico Mbyá).

Existe, portanto, entre os Mbyá, a preocupação de performatizar relações com um cosmos imprevisível, mas mantido em cuidadosa interação, a partir de bases socioestéticas preconizadas, nas quais transformações são produzidas muito sutil ou lentamente. Ou seja, a orientação Mbyá por fundamentos sociocosmológicos reproduzidos em variadas situações parece ser responsável pela permanência de um conjunto específico de signos sonoro-performáticos, em diferentes situações de apropriação e negociação - à luz da consciência do risco - de elementos materiais, midiáticos e estéticos agenciados na relação com a sociedade envolvente.

As sonoridades Mbyá, *mba'epú nhendú* (*mba'e* se traduz por "o que", "aquilo que"; *pú* é o "som", "voz da música"; *nhendú* também se refere ao "som"), se dividem ainda entre as cantadas – *mboraí* –, os cantos, e as tocadas – *xondáro* ou *tangará* ou *vy'á okáreguá* -, danças que ensinam habilidades e disposições corporais para a luta. A dança - *jerojy* - costuma ser desempenhada junto com a realização tanto de *mboraí* quanto de *xondáro*. Tocar instrumentos musicais - *mba'epú* – também faz parte da performance de *mboraí* pelos grupos de cantos e danças e pelas comunidades Mbyá nos rituais xamanísticos nas aldeias. O contrário não acontece: nos xondáro não se canta, exatamente. Mas ouvem-se sons gritados, provocações e estímulo aos aprendizes da dança.

[4] Forma como Vherá Poty Benites da Silva, importante colaborador Guarani desta pesquisa, chamou o complexo xamânico Mbyá. Esta forma de denominar o ritual sublinha que não se restringe ao som ou a um conjunto de expressões humanas coletivas de diferentes dimensões sensoriais – sons, cheiros, movimentos, imagens. Mais do que isso, os diferentes rituais xamanísticos Mbyá são promotores de fortalecimento, celebração e constante reelaboração de sentimentos e ideias coletivas, e que têm como pivô e agente social mais importante a divindade "*Nhanderú"* (lit. "nosso pai"), principal divindade Mbyá. "*Nhembo'e",* em Cadogan (1997) e Dooley (2006), corresponde a "orar", e para Dooley também se pode traduzir este termo por "estudar" (2006, p.125).

Os *mboraí* têm sido gravados pelos grupos de cantos e danças Mbyá-Guarani no Brasil desde os anos 1990. O primeiro projeto deste tipo foi o CD *Ñande Rekó Arandu:* Memória Viva Guarani (1998). Em seu repertório musical constam cantos baseados em temas sociocosmológicos caros a este grupo, como o evocar do panteão divino, a busca da *Yvy Marãeÿ* (Terra sem Males)[5] e as aprendizagens pelas quais passam *xondaro'í* e *xondaria'í* (pequenos guerreiros e guerreiras), como os Mbyá chamam os jovens e crianças. Os *kyringüé ruvixá* (mestres das crianças) Guarani sublinhavam frequentemente o estreito vínculo destes *mboraí* com as rezas produzidas nos encontros de profilaxia e cura ritual cotidianos na *opy* (casa de rezas, ou, conforme Vherá Poty, a fonte da eterna alegria[6]), local interdito aos não indígenas. Assim como nas outras categorias performáticas acima mencionadas, as performances dos *mboraí* proporcionam atualizações da memória (lembrar, *ma endu'á)* deste coletivo indígena, aconselhamentos (*monguetá*) e ensinamentos (*nhembo'é*) dos fundamentados da ascese, da concentração (*japyxaká*) e da reciprocidade (*mborayú*).

Na realização cantada e dançada (*jerojy*) do *mboraí* sempre acompanhavam o instrumento-guia *mba'epú* e o *hy'akuá parã*. Frequentemente, soavam a *ravé*, o *angu'á pú* (tambor artesanal) e, mais raramente, o *popyguá*. No entanto, nunca vi sendo usados nas situações interétnicas de realização dos *mboraí* (apresentações públicas ou gravações em CD ou DVD) os mesmos exemplares executados nas sessões xamânicas de prevenção e cura ritual. O *takuapú*, bastão de ritmo considerado pelos Mbyá um instrumento sagrado feminino feito de taquara oca, é tocado somente na *opy*. Excepcionalmente, podiam-se ver e ouvir mulheres tocando *takuapú* em reuniões políticas que congregassem maioria Guarani, mesmo que presentes alguns não indígenas[7].

Nas performances musicais dos grupos de cantos e danças Guarani, que observei ou que ouvi em gravações, o *hy'akuá parã, angu'á pú* e o *popyguá* costumam marcar o pulso regular da música. O *hy'akuá parã* e o *popyguá* muitas vezes apresentam uma vinheta - cujo

[5] *Yvy Marãeÿ* é um princípio cosmológico também presente em mitos e narrativas Guarani, ligado à previsão de um espaço ideal de plenitude existencial e território simbólico de alcance do *aguyjé* (estado de perfeição), espelhado nas divindades e almejado pelo fortalecimento, pela leveza e pelo exercício da reciprocidade. No caminhar (*oguatá*), comportamento social importante nas e entre as aldeias e também representado nas coreografias de dança Mbyá, busca-se esta perfeição e o desenvolvimento de uma territorialidade Mbyá, baseada na mobilidade e na reciprocidade, não do estabelecimento definitivo da pessoa em uma área territorial e da propriedade, como o padrão dominante na sociedade não indígena. Além do caminhar/da mobilidade constituir socialmente o corpo (a "tela social"), colabora na existência de uma rede sonora de similaridades estilísticas entre cantos em diferentes *tekoá* (aldeias) Mbyá, a reforçar a circulação transterritorial da tradição sonora deste grupo. Kilza Setti (1994/95), após analisar uma série de cantos rituais Mbyá de diferentes aldeias no Brasil e na Argentina, afirmar que pode existir uma "unidade da música Mbyá", constituída a partir de matrizes musicais que circulam entre as aldeias (p.106). Vários aspectos do repertório musical dos grupos de cantos de danças também parecem ser compartilhados pelos Mbyá de diferentes aldeias.

[6] Nesta tradução poética baseada na forma dos mais velhos falarem, Vherá Poty destaca este espaço de concentração como constante produtor de energia e de sentimentos na convivência entre os Mbyá.

[7] Assisti ao uso do *takuapú* em uma performance musical de lideranças regionais Guarani - a mística Guarani, conforme um professor Mbyá da aldeia do Cantagalo, RS - na abertura da 2ª edição do Encontro Internacional Sepé Tiaraju e o Povo Guarani, que reuniu cerca de 4 mil pessoas em Porto Alegre, entre 11 e 14/04/2007. "Um a um foram se juntando de pé em frente à audiência vários homens, alguns mais velhos, outros ainda jovens adultos. Portavam diferentes estilos de roupas e de adornos. Os representantes Kaiová do MS eram os únicos que usavam adornos de penas na cabeça. Dois homens trouxeram seus *mba'epú*, um veio com a *ravé* e outro, com o *popyguá*. Um *mba'epú* e a *ravé* não seriam usados, os outros participariam da performance que se segue. Poucas mulheres se juntaram a este grupo. Duas *kunhã karaí* (xamãs), além de três mulheres que portavam grandes *takuapú* (taquaras instrumentais) eram as exceções." (Stein, 1998, p. 180).

conteúdo predominantemente timbrístico poder-se-ia descrever como um gesto sonoro de farfalhar - que anuncia o início do canto ou o seu final. O *mba'epú* produz um bordão rasqueado que conduz o fluxo musical (andamento, afinação) e promove a concentração coletiva. A *ravé,* com maior liberdade improvisatória, dobra a melodia cantada ou a sublinha com variações simultâneas ou alternadas ao canto.

Cantores e guia musical elaboram os *mboraí* com base na técnica responsorial e nos cantos intercalam-se partes vocais a instrumentais, desenhando uma forma geral simétrica. Consideradas bonitas e emocionantes quando fortes, agudas e altissonantes, é convergente nos grupos a concepção de que as vozes das *kyringüé* (crianças) devem soar em primeiro plano, seja em relação às outras vozes, seja em relação aos instrumentos musicais que acompanham o canto, o que converge com o entendimento das crianças como seres puros e portadores de sabedoria, que colaboram para a condução do modo de estar e ser dos Mbyá no caminho do *aguyjé* (estado de perfeição).

A seguir, destaco dois âmbitos das dinâmicas nas práticas sonoro-performáticas Mbyá. O primeiro deles se refere aos processos Mbyá de troca e incorporação das essências do Outro, formas de apropriação que permeiam a lógica cosmo-sônica Mbyá. Estes processos baseiam-se no fundamento cosmológico do perspectivismo[8], conforme o qual seres humanos e extra-humanos (deuses, ancestrais, animais, etc.), com ontologias e pontos de vista específicos, coexistem no mesmo universo e interagem através de trocas e predações.

O perspectivismo se expressa em muitas letras de *mboraí* e nos cuidados Mbyá em torno do mundo sonoro. Realizar cantos com sonoridade particular ou vestir-se com ornamentos tradicionais possibilita distinguir-se e ao mesmo tempo estabelecer relações, sonoras ou visuais, com convivas de outras naturezas. O texto do *mboraí* em "ritmo de Tupã" "*Nhanderú Nhamandú Tupã Kuéry",* gravado pelo grupo de cantos e danças *Nhanderu Papá Tendondé* no livro-CD *Yvy Poty, Yva'á* (Lucas; Stein, 2009)[9], descreve a relação social entre Mbyá e as divindades *Nhanderú*, *Nhamandú* e *Tupã*. Os Mbyá cantam em retribuição a estas, que são responsáveis pela criação do cosmos, pelo despertar dos seres com alegria, pe-

8 O perspectivismo ameríndio tem sido extensamente discutido na literatura etnológica brasileira, a partir de Lima (2005) e Viveiros de Castro (2002).

9 Registro etnomusicológico proposto no projeto "Salvaguarda do patrimônio musical indígena: registro etnográfico multimídia da cultura musical em comunidades Mbyá-Guarani da Grande Porto Alegre, RS", financiado pelo Iphan (Edital n. 001/2007 – Apoio e Fomento ao Patrimônio Cultural Imaterial) e realizado de forma colaborativa entre integrantes do GEM e interlocutores Mbyá de três tekoá da Grande Porto Alegre, na concepção conjunta da metodologia a ser adotada e dos resultados a serem atingidos e divulgados. O projeto nasceu da demanda do kyringüé ruvixá (mestre das crianças) Marcelo Kuaray Benites, coordenador do grupo de cantos e danças Mbyá-Guarani Nhë'ë Ambá (Morada dos Anjos, da tekoá Nhundy, Viamão, RS) à época de meu trabalho de campo durante a pesquisa de doutorado. Também participaram do projeto o grupo Nhamandú Nhemopu'ã (Sol nascente) - da tekoá Pindó Mirim (aldeia da Palmeira Sagrada), localizada em Itapuã (Viamão, RS) -, coordenado por Guilherme Werá Mirim Benites da Silva e o grupo Nhanderú Papá Tenondé (Nosso Pai Verdadeiro, princípio e fim último de tudo) - da tekoá Jataity (aldeia do Butiazal), no Cantagalo (Porto Alegre/Viamão, RS) -, coordenado por Vherá Poty Benites da Silva, hoje cacique da aldeia de Itapuã. Maria Elizabeth Lucas dirigiu o projeto do livro-CD (jan. 2008 a mar. 2009), enquanto fui responsável por sua execução e Janaína Lobo, atualmente doutoranda do PPGAS/UFRGS, ocupou-se da administração financeira do mesmo. Vários outros integrantes do GEM, na época estudantes de graduação ou pós-graduação em Música, Etnomusicologia ou Antropologia colaboraram neste projeto, entre os quais Carla Semedo, Ivan Paolo Fontanari, Leonardo Cardoso, Luciana Prass e Mônica Arnt. Em 2012 o livro-CD foi reimpresso (2ª ed.) com recursos do CAPES-PROEX/PPG Música/UFRGS.

la proteção do mundo e das pessoas Mbyá, atualizando as relações de reciprocidade e circulação de capacidades vitais envolvidas na lógica cosmo-sônica Guarani.

> ***Nhanderú Nhamandú Tupã Kuéry***
>
> *Mava'é nhãnẽmboú yvý rupá py jaikó haguã?*
> *- Nhãnderú,Nhãnderú*
> *Mava'é ko'ẽ nhãvõ nhãnẽmõ pu'ã mãvý nhãnẽmbovy'á?*
> *- Nhãmãndú, Nhãmãndú!*
> *Mava'é kuéry nhãndeyvý rupá re oikuaá potá mãvý ojepoverá?*
> *- Tupã kuéry,Tupã kuéry! mã ojepoverá, ma ojepoverá.*
>
> ***Nhanderú Nhamandú Tupã Kuéry***
>
> Para viver aqui na Terra, quem nos criou?
> - Nosso Primeiro Pai Verdadeiro! Nosso Primeiro Pai Verdadeiro!
> Iluminando-nos com o brilho do seu coração, quem nos desperta todos os dias com alegria?
> - Nosso Irmão Sol! Nosso Irmão Sol!
> Com o vigor de seus relâmpagos e trovões, quem são os protetores do nosso mundo?
> - As divindades das chuvas, dos relâmpagos e dos trovões! As divindades das chuvas, dos relâmpagos e dos trovões!

Se os *mboraí* são mediadores da relação dos Mbyá com as divindades e, portanto, instrumentos de manutenção da vida na Terra, as crianças Mbyá, como dito anteriormente, por sua pureza, inocência e visão premonitória, são protagonistas neste tecer constante das relações perspectivas, suas sonoridades agudas, claras e vibrantes sendo consideradas indispensáveis na performatização das relações entre humanos e extra-humanos em cantos diurnos e rezas noturnas. Para que cumpram este agenciamento, tratamentos corporais relacionados à dimensão sônica são processados nas *kyringüé* até a entrada na vida adulta.

Pela predação familiarizante (Fausto, 2001) são incorporadas qualidades de diferentes alteridades, como de plantas, animais, humanos, divindades, desde que respeitados determinados cuidados rituais. Assim, o antigo (a tradição) e o novo se confundem em um movimento centrípeto de incorporação das essências das alteridades (agentes materiais e imateriais), sob regras internas, cosmo-lógicas, cosmo-sônicas. Os pássaros, exímios cantores, seres sociais integrados entre si e com diferentes âmbitos do cosmos, são referência na construção dos corpos das crianças Mbyá. O contato na pele destas, na região de suas gargantas, com filhotes de *arapaxái* (papagaio) ou *kairyrî* (periquito) ou o pouso de um *kyjú* (grilo) filhote no pescoço da *mitã* (criança), permitindo-o caminhar sobre esta região do corpo, são procedimentos que os Guarani realizam cotidianamente e consideram responsáveis pelo embelezamento e purificação das vozes das crianças (Stein, 2009, p.189-190). Esta experiência de contato do corpo da criança com o corpo do animal e a interação com suas qualidades físicas e espirituais, sociais e culturais, uma forma de apropriação e troca de essências (o animal não deve ser morto, e sim recolocado no ambiente ou mesmo criado pelos pais da criança), oportuniza a elaboração de recursos (físicos, espirituais, sociais, culturais) no próprio corpo da criança. O cantar belo e puro destes pássaros pode assim ser re-produzido pelas crianças.[10] O desenvolvimento de uma expressão oral ao

[10] A respeito da fabricação dos corpos das crianças Mbyá, ver Fagundes (2008), Ladeira (2007) e Remorini; Sy (2003).

mesmo tempo elaborada, bela e comedida (que evite a raiva) é o que se busca atingir com o uso do *tembetá* (ou *tembekuaá*), adorno labial de taquara ou cera de abelha, pelos rapazes em iniciação à vida adulta. Se as performances sonoras ensinam aos Mbyá através de seus textos, atitudes e movimentos corporais e pelas relações sociais que requerem e estimulam, também demandam habilidades a serem atingidas na formação dos corpos das crianças.

Como segundo âmbito de transformação nas práticas das *mba'epú nhendú* (sonoridades Mbyá), refiro-me às dimensões de participatoriedade dos contextos de performance (Turino, 2008). As relações sociais entre os músicos e os interlocutores a quem se dirigem e os objetivos envolvidos na performance produzem e são produzidas por performances e sonoridades específicas, compostas por determinados timbres, instrumentos musicais e tempo de realização dos cantos. As sonoridades e coreografias Mbyá se adequam aos diferentes interlocutores com quem se comunicam na promoção de diálogos, trocas, apropriações e processos de ensino e aprendizagem. No exemplo a seguir, refiro-me às maneiras de emissão vocal nas apresentações públicas dos grupos de cantos e danças Guarani em situação interétnica como sujeitas a um calibramento do som como forma de manutenção de um controle de outras dimensões de comunicação e agenciamento sociocósmico.

Apesar da centralidade das vozes das crianças nos cantos realizados pelos grupos de cantos e danças, e de sua concepção como *porã* (bonita e bela) quanto fortes e agudas, há diferenças de projeção destas vozes conforme o contexto. Referindo-se às formas de cantar dos Guarani, Marcelo Kuaray descrevia que, ao soarem na *opy,* as vozes femininas desencadeavam uma forte emoção. *O som da oração dos Guarani é totalmente diferente do coral* [refere-se aos grupos de cantos e danças]. *É uma forma, uma relação de fortalecer o corpo. É uma música bem... bem emoção, mesmo, pra tu te sentir essa música.* [...] *A maioria das meninas é que canta mais, pra tu sentir, lembrar do passado. É uma emoção forte, de cantos, de oração dos Guarani.* O som da oração na *opy* (performance participatória) é diferente do som das *mboraí* nas apresentações públicas do *coral* (performance apresentacional). O *kyringüé ruvixá* (mestre das crianças) indicava que os timbres vocais mais estridentes eram revelados somente entre o grupo, na *opy*, sob cuidados rituais. Neste contexto, as vozes femininas cantando com muita intensidade, com timbre metálico e em uma região aguda, emocionavam e faziam "lembrar o passado". Cumpriam, assim, as duas condições que promovem a eficácia do fazer artístico, segundo Gell (1998): virtuosidade e encantamento. (Stein, 2009, p.87-88).

Por um lado os *mboraí* cantados e dançados pelos grupos musicais, muitas vezes apresentados ao público não indígena, são tão tradicionais e sagrados quanto os realizados em rituais de prevenção e cura, interditos aos não índios. Por outro, no espaço do contato com não indígenas, contava Marcelo, o comprometimento emocional não era autorizado da mesma forma; as vozes se projetavam em estilo diferente, apesar do timbre intenso e metálico e das técnicas vocais que lembravam o choro e a exclamação aludirem ao contexto de prece ritual. Nas poucas vezes em que observei rezas Mbyá, as vozes soavam mais claras, vibrantes, metálicas, heterogêneas, ornamentadas. Já nas performances dos grupos de cantos e danças, as vozes eram emitidas de forma mais contida, soando um pouco menos vibrantes e mais escuras, menos ornamentadas e mais homogêneas, o que encontra eco nas classificações de Turino (2008) entre os estilos de performance participatória e pública. A ressonância das vozes no *coral* privilegiava os seios da face e as partes inferiores do rosto, expandindo-se moderadamente para a parte superior do crânio.

Nas rezas, o som se projetava também nestes espaços de ressonância, mas principalmente nas cavidades superiores do crânio e incluindo ainda a ressonância do peito (Stein, 2009, p.89).

Perguntado sobre onde ao cantar se deveria sentir o som vibrar no corpo, em que partes do crânio e cabeça, Vherá Poty me corrigiu a linha de pensamento: *O principal é a barriga, a boca não é tão importante.* Quando se canta, não se deve pensar onde o som vai vibrar, é preciso soltar a voz. A barriga é o mais importante para o canto sair bonito, é de onde vem o som, sua potência e a partir de onde o cantor desenvolve resistência vocal. [11]

Segundo os interlocutores Guarani de Egon Schaden (1974), a *ayvú* (alma de origem divina) se localiza no peito, enquanto a *atsýyguá* (alma de origem animal, responsável por reações instintivas das pessoas) habita maxilar e boca, as partes mais baixas do rosto. Correlacionando estas "moradas das almas" descritas pelos interlocutores de Schaden com as performances aqui descritas, poder-se-ia propor que uma ressonância mais ampla, que além da boca inclua as regiões do peito e da cabeça, como a utilizada pelas rezadoras Mbyá, poderia ocasionar emoções fortes por mobilizar de forma mais integral os espíritos das pessoas, na medida em que faz vibrar os espíritos da própria cantora. A apresentação de um grupo de *karaí* e *kunhã karaí* (respectivamente, xamãs homens e mulheres), com mulheres Guarani tocando *takuapú* e cantando, na 2ª edição do Encontro Sepé Tiaraju, em Porto Alegre, anteriormente mencionado, é um caso em que ouvi esta sonoridade intensa, que me pareceu com alto espectro de ressonância.

A partir desta hipótese, caberia perguntar se o controle do timbre, volume e dos ornamentos da voz na performance dos grupos de cantos e danças tradicionais Guarani teria a intenção de não expor totalmente os caminhos da relação com as divindades e as emoções aí envolvidas? Ainda assim, os cantos e danças Guarani nos palcos, como na *opy*, devem tocar o coração dos ouvintes e remetem a conceitos cosmológicos Mbyá. *Pyaguaxú*, a emoção, a coragem, o "coração grande", é atingido pelas vozes fortes e estridentes - em suas mais ou menos sutis gradações - dos performers, principalmente pelas vozes femininas, e em especial esta estética parece qualificar-se no timbre resultante das capacidades agenciadoras (premonição, alegria, pureza) e da imaturidade física do corpo e da voz das *kyringüé* (Stein, 2009, p.90).

Os níveis e qualidades das dinâmicas das práticas sonoro-musicais aqui apresentadas buscaram discutir o modo de ser e estar Mbyá-Guarani com base em uma experiência etnográfica realizada no Rio Grande do Sul. A relação dos Mbyá com elementos da mata (ecossistema Mata Atlântica/Serra do Mar) são centrais no seu modo de ser. Destes os Mbyá extraem recursos para tratamentos e prevenções de muitas doenças, para a produção e desenvolvimento dos corpos e espíritos das crianças, para a confecção de instrumentos musicais e cantos sagrados. Apesar da escassez de recursos naturais da mata e de terras para habitar, ainda assim muitos elementos deste ecossistema são apropriados pelos Mbyá simbolicamente em sua cosmo-sônica. No convívio intergeracional, os jovens aprendem as

[11] Esta concepção do som que nasce da barriga é próxima ao que se preconiza em muitos ambientes de prática da música vocal ocidental europeia e acadêmica, nos quais se fala que a projeção da voz deve se embasar no "apoio diafragmático". O diafragma é um músculo involuntário que se sustenta pela musculatura abdominal e intercostal, indicando uma região de importância para a emissão da voz, correspondente à da barriga, indicada por Vherá Poty entre os Mbyá. Já para os Suyá, conforme Seeger (1988, p.100), a principal região de importância para o canto é a garganta.

antigas maneiras de rezar e ensinar às crianças. Os Mbyá-Guarani vêm buscando alternativas para a preservação de suas formas de ser e estar no mundo, por exemplo, através de alianças com *juruá* (não indígenas), para a aprendizagem de processos sociais relevantes para a produção de seu conhecimento e também para a divulgação e circulação de sua cosmo-sônica e de seus ensinamentos milenares de suas relações sustentáveis com os entes do cosmos. Neste sentido, o acesso a tecnologias audiovisuais tem-lhes possibilitado expressarem através de sons e imagens sua cosmo-sônica, registrando de diferentes formas suas especificidades étnicas e suas críticas à sociedade envolvente. Tanto pelas apropriações das essências de pássaros no interior da aldeia como pelas trocas com os *juruá* no âmbito das novas tecnologias - e sempre em processos permeados por cuidados que têm como pressupostos os riscos e ganhos das trocas simbólicas e materiais com diferentes entes do cosmos - os Mbyá fortalecem suas memórias e seu modo de ser, enquanto buscam a reversão das carências de recursos territoriais e de mata nativa.

Compreender as formas da musicalidade Mbyá-Guarani e de interação com as *kyringüé* é importante para a continuidade da criação de políticas diferenciadas para os povos indígenas no âmbito dos direitos civis, autorais, patrimoniais e territoriais no Brasil e também para se desmistificar o estado estático de vida social a que muitas vezes não indígenas concebem reduzir os coletivos indígenas. Os indígenas, assim como os não indígenas, estão envolvidos em redes e fluxos de transformação social e cultural. As maneiras específicas como encaram estas mudanças, como selecionam elementos simbólicos e materiais que estão no entorno em sua própria sociocosmologia e como promovem cuidados, ensinamentos e ações nas relações intra e interétnicas precisam ser ouvidos como um modo próprio e legítimo de conceber o mundo e relacionar-se com ele.

REFERÊNCIAS

CADOGAN, Leon. *Ayvu Rapyta.* Textos míticos de los Mbyá-Guarani del Guairá. Asunción: CEPAG, 1997 [1959].

FAGUNDES, Luiz Fernando Caldas. "Os velhos falam, eu escuto" ou a poética contida na flor... In: FREITAS, Ana Elisa & FAGUNDES, Luiz Fernando Caldas (coordenação de direitos humanos): *Povos indígenas na Bacia Hidrográfica do Lago Guaíba*. Porto Alegre: NNPPPI / SMDHSU / PMPA, 2008. p.92-108.

FAUSTO, Carlos. *Inimigos fiéis:* história, guerra e xamanismo na Amazônia. São Paulo, EDUSP, 2001.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment:* birds, weeping, poetics and songs on Kaluli Expression. Philadelphia: University of Pennsylvanic Press, 1990[1982].

FONSECA, Antônio Maurício (coordenação geral). *Ñande Arandu Pyguá:* Memória Viva Guarani. Coordenação indígena: Marcos dos Santos Tupã, Timóteo Verá Popyguá, Valdelino Karai Veríssimo, Manoel Lima Karai Poty, Olívio Jekupé. Instituto Tekó Arandu/Projeto Memória Viva Guarani, São Paulo, 2004. 2 CDs. (CD1 - 123:28min; CD2 – 127:58min)

GELL, Alfred. *Art and agency:* an anthropologic theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.

LADEIRA, Maria Inês. Notas etnográficas sobre o uso dos adornos corporais guarani-mbyá na infância. *VII Reunião de Antropologia do Mercosul*, UFRGS, Porto Alegre, Brasil, 2007.

LIMA, Tânia Stolze. *Um peixe olhou para mim:* o povo Yudjá e a perspectiva. São Paulo, Editora UNESP/ISA; Rio de Janeiro, NuTI, 2005.

LUCAS, Maria Elizabeth; STEIN, Marília Raquel (orgs.). *Yvý Poty, Yva´á* - Flores e Frutos da Terra: cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani. Coordenação indígena: Agostinho Verá Moreira, Guilherme Werá Benites da Silva, Marcelo Kuaray Benites, Vherá Poty Benites da Silva. Instituto do Patrimônio Histórico e Artísticos Nacional/Grupo de Estudos Musicais/PPGMUS/UFRGS, Porto Alegre, 2009 (reed. 2012). 1 CD. (59:55min)

MENEZES BASTOS, Rafael J. de. *A musicológica Kamayurá***:** para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. 2. ed. Brasília: FUNAI, 1999[1979].

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do "Mbaraka": música, dança e xamanismo Guarani.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. 304 p. Inclui um CD.

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quarto culturas. Revista *ANTHROPOLÓGICAS*, ano 10, 17(1): 11-34, 2006.

REMORINI, Carolina; SY, Anahi. *El valor del ambiente em el proceso de endoculturación Mbya*. Uma aproximación etnográfica. *XXIII Congreso de Geohistoria Regional,* 2003.

SCHADEN, Egon. *Aspectos fundamentais da cultura guarani.* São Paulo: EDUSP, 1974 [1954].

SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing?* a musical anthropology of an Amazonian people. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

SETTI, Kilza. *Os índios guarani-mbyá do Brasil: notas sobre sua história, cultura e sistema musical*. *Musices Aptatio,* Roma: Consociatio Internationalis Musicae Sacrae, 1994/95.

SOUZA, José Otávio Catafesto de. *Territórios e povos originários (des)velados na metrópole de Porto Alegre*. In: FREITAS, Ana Elisa & FAGUNDES, Luiz Fernando Caldas (coordenação de direitos humanos). Povos indígenas na Bacia Hidrográfica do Lago Guaíba. Porto Alegre: NNPPPI/SMDHSU/PMPA, 2008. p.14-24.

STEIN, Marília Raquel Albornoz. *Kyringüé mboraí - os cantos das crianças e a cosmosônica Mbyá-Guarani.* Tese de Doutorado, Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

TURINO, Thomas. *Music as social life.* The politics of participation. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*: e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Canção italiana das mídias: A travessia de uma música imigrante por suas testemunhas auditivas

Marta de Oliveira Fonterrada
martafonterrada@hotmail.com
Universidade de Mogi das Cruzes (UMC)

Resumo: Este projeto parte de um grupo de canções de origem italiana, trazidas à cidade de São Paulo pela indústria fonográfica, a partir de 1958, quando o cantor Domenico Modugno lançou no Festival de San Remo a canção "*Nel pinto di blu (Volare)*". Pretendo, através de depoimentos de três artistas italianos que vivem até hoje da música italiana no Brasil, apontar elementos comuns e distintos cultivados por eles como forma de divulgação e preservação da cultura italiana, que integra o imaginário da população brasileira. Dois deles são testemunhas desta época de efervescência, Tony Angeli e Dick Danello. A terceira personagem é Mafalda Minozzi, que chegou ao Brasil na década de 1990, quando ocorreu uma retomada da música italiana na mídia.
Palavras-chave: Música; Imigração; Paisagem sonora.

Abstract: This project begins with a group of Italian songs which were brought to the city of São Paulo by the music industry starting 1958, when the singer Domenico Modugno released the Festival of San Remo song, "*Nel pinto di blu (Volare)*". From this initial milestone I intend to observe, by way of depositions by three Italian artists still making a living with Italian music in Brazil, commonalities and contrasts cultivated by them in their effors to disseminate and preserve Italian culture, which, for the Brazilian population, is a component of the imaginary. Two of them were witness to this effervescent time, Tony Angeli and Dick Danello. The third figure is Mafalda Minozzi, who arrived in Brazil in the 1990s, during the media's Italian music revival.
Keywords: Music, immigration, soundscape

Esta comunicação tem por objetivo, apresentar alguns resultados parciais do projeto "A canção italiana nas mídias: memória, nomadismo, paisagem sonora na 'terra da garoa'", que preparo como dissertação de mestrado junto ao Programa de pós-graduação em políticas públicas pela Universidade de Mogi das Cruzes (UMC) e ao Grupo de Pesquisa Musi-Mid. Em particular, pretendo analisar o trabalho artístico e empresarial desenvolvido por três artistas italianos, radicados na cidade de São Paulo: Tony Angeli, Dick Danello e Mafalda Minnozzi, que chegaram ao Brasil em épocas e circunstâncias distintas, mas vivem até hoje da canção italiana, mantendo o público fiel e conquistando novos adeptos.

Antes de prosseguir, preciso advertir que, além do texto escrito, participo da elaboração de um documentário, como entrevistadora e roteirista. Todos os artistas são analisados neste texto a partir dos seus depoimentos, realizados no ano de 2012, além de outras fontes complementares.
As informações obtidas nas entrevistas realizadas para o documentário "O Sole Mio"[1], resultaram num material rico, que também será utilizado na minha dissertação de mestrado

[1] "O Sole Mio", financiado pelo CNPq, Edital MCT/CNPq 14 Universal- faixa B, processo nº475136/2010-1

em Políticas Públicas pela Universidade de Mogi das Cruzes (UMC).

Através dos depoimentos destes artistas, pretendo apontar formas distintas de lidar com este repertório: a relação destes intérpretes com o público, com outros artistas e com a cultura ítalo-brasileira. Pretendo também reconstruir a paisagem sonora (Schafer, 2010, p. 366) do período, a partir de dados colhidos nos depoimentos dos artistas e ouvintes.
As informações obtidas nas entrevistas realizadas para o documentário "O Sole Mio"[1], resultaram num material rico, que também será utilizado na minha dissertação de mestrado em Políticas Públicas pela Universidade de Mogi das Cruzes (UMC).

Através dos depoimentos destes artistas, pretendo apontar formas distintas de lidar com este repertório: a relação destes intérpretes com o público, com outros artistas e com a cultura ítalo-brasileira. Pretendo também reconstruir a paisagem sonora[2] (Schafer, 2010, p. 366) do período, a partir de dados colhidos nos depoimentos dos artistas e ouvintes.

O projeto de pesquisa (uma breve descrição)

A canção italiana tem vários momentos desde a história da imigração no Brasil. Para esta pesquisa, utilizo como ponto de partida, um grupo de canções trazidas à cidade de São Paulo pela indústria fonográfica, tendo início em 1958, ano em que o cantor italiano Domenico Modugno lança no Festival de San Remo a canção *Nel pinto di blu*, conhecida como *Volare*. A partir deste marco inicial, pretendo, através de depoimentos de três artistas italianos que vivem até hoje da música italiana no Brasil, apontar elementos comuns e distintos cultivados por eles como forma de divulgação e preservação da cultura italiana, que desde a imigração faz parte do imaginário da população brasileira. Dois deles são testemunhas desta época de efervescência, Tony Angeli e Dick Danello. A terceira personagem é Mafalda Minnozzi, que chegou no Brasil na década de 1990, período de retomada da música italiana na mídia.

Escolhi para este artigo estes três personagens radicados na cidade de São Paulo que encontram na canção italiana um nicho para continuarem desenvolvendo seus trabalhos. Tony Angeli e Dick Danello fizeram muito sucesso como cantores, na juventude, foram integrantes do movimento conhecido como jovem guarda e de programas de rádio e televisão. Além de participantes ativos em seu meio, são importantes testemunhas daquela época; conhecem bem os meandros do mercado do sucesso da música italiana. A cantora Mafalda Minnozzi, por sua vez, chegou ao Brasil mais tarde, na década de 1990, quando a música italiana voltava à mídia internacional, embora de uma forma mais tímida.

As entrevistas relatam a identidade da música italiana por diferentes pontos de vista, as relações dos artistas com a cultura ítalo-brasileira e com o público. Todos os três cantores possuem um público fiel que cultiva esta música e preserva a identidade italiana, que faz parte da história dos imigrantes e seus antepassados, que mantém no Brasil tradições mais rigorosas do que na própria Itália.

[2] Paisagem Sonora – O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode se referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente. (p. 366).

Para obter informações objetivas acerca da música praticada e ouvida pela colônia italiana e paulistana, em geral, foi necessário recorrer a vários entrevistados, dentre os quais memorialistas, artistas, cantores, produtores e estudiosos, além dos já mencionados Tony Angeli, Dick Danello e Mafalda Minnozzi. Um deles é o pesquisador Sérgio Casoy que, embora de origem russo-polaca, conviveu no meio italiano desde a infância no bairro da Mooca. Conta Casoy, em entrevista a mim concedida, como os imigrantes se isolaram da Itália. Os principais motivos foram falta de dinheiro para um possível retorno ao país de origem e o distanciamento provocado pela Segunda Guerra Mundial, pois Brasil e Itália haviam lutado em campos opostos. Dessa forma, os italianos que estavam no Brasil cristalizavam suas tradições, enquanto os que permaneciam na Itália modificavam as suas, o que contribuiu para o distanciamento entre cultura italiana antiga e nova. Uma história curiosa testemunhada em sua infância foi a forma como suas vizinhas desidratavam tomates para não faltar molho durante o inverno em pleno país tropical: "Aquelas senhoras, de vez em quando, iam à feira e compravam grande quantidade de tomates, cortavam esses tomates e colocavam em tábuas que se usava para quarar roupa (...)Depois iam para garrafas de vinho arrolhadas e iam para a água fervente pra se expulsar o vapor e ficar só o vácuo (...)". O depoimento de Casoy também ilustra o que acontecia no entorno de todo esse processo de desidratação do tomate. Enquanto trabalhavam na cozinha, aquelas mulheres ouviam no rádio – veículo de comunicação da época - programas de música italiana. O rádio não servia apenas para entreter aquelas mulheres, mas para aproximá-las de sua cultura de origem. O rádio criou uma parede sonora, encerrando o indivíduo com aquilo que lhe é familiar e excluindo o inimigo (Schafer, 2010, p. 137). Informações dessa natureza revelam como hábitos trazidos pelos antepassados persistiam no âmbito das atividades daquelas pessoas e os comportamentos de escuta tornam-se informações preciosas para uma análise histórica.

A canção como preservação da memória

A canção italiana é capaz de provocar o imaginário das pessoas e aguçar a memória, o que pode ser notado claramente nos depoimentos das pessoas entrevistadas para o documentário "O sole mio". Tais depoimentos permitem a (re)constituição da paisagem sonora do período compreendido entre 1958 e 1970. Dessa forma abordarei, sob alguns aspectos, como esta música das mídias chegou ao Brasil durante neste espaço de tempo, como eram lançadas, apresentadas ao público e se tornavam as mais tocadas no rádio e como eram aproveitadas pela indústria do entretenimento através de uma fórmula mercadológica. Estudar essas canções significa, ainda, observar as suas representações também imagéticas.

O trabalho com a iconografia

As linguagens da mídia funcionam não apenas como um instrumento da indústria cultural, mas também podem ser utilizadas para se fazer um levantamento de determinados momentos da história. Através de fotos, sons, vestimentas, documentos divulgados na época e - hoje nas mãos de algumas testemunhas e também na Internet – podemos fazer uma rica análise em diferentes aspectos para a reconstrução de um tempo, um pensamento, uma paisagem, preservando sua memória.

Através da observação de algumas fotografias de capas de LPs pretendo fornecer alguns elementos subsidiários às entrevistas, mostrando a forma de apelo da indústria cultural para

lançar os discos e a criação e formação de um inconsciente coletivo. Como aponta Nicolau Sevcenko em seu livro "A corrida para o século XXI", a grande transformação se deu na esfera popular, promovida pelo advento da indústria fonográfica, rádio, cinema e TV. "Pelo seu amplo alcance social e sua capacidade de ultrapassar fronteiras, fossem culturais, religiosas ou sociais, a música popular, tal como canalizada pelos novos meios de comunicação, se tornou desde cedo uma espécie de língua franca e termômetro emocional das grandes cidades." (Sevcenko, 2000, p.110).

Ao refletir acerca da função desta música ainda preservada pelos artistas, tomo como base três aspectos: a circulação, a memória e o imaginário.

A canção italiana em São Paulo – 1958-1970: memória, circulação, imaginário

Dentre outros aspectos, estes três pilares são fundamentais para a compreensão da permanência da canção italiana.

Circulação

No período pesquisado a canção italiana não era mais a que chegava ao país na bagagem dos imigrantes, mas a canção da mídia, vendida como produto da indústria cultural, objeto de consumo sugerido pelo cinema e que chegava através da indústria fonográfica e tinha como principal divulgador o veículo rádio, pois a década de 1960 foi um período de internacionalização da música italiana. Esse fenômeno teve início no Festival de San Remo. Segundo Dick Danello, a ideia partiu do cantor Gianni Ravera, que criou um grupo de cantores italianos par a realização do festival. Inicialmente era veiculado apenas pelo rádio, para posteriormente ser transmitido pela Televisão. De um Cassino em San Remo, o evento foi tomando dimensões tão grandiosas que passou a ser Transmitido de um gigantesco teatro, o Ariston. Desde seu início, o Festival de San Remo é realizado no mês de janeiro, pleno inverno italiano. Seus anos mais significativos do ponto de vista de produção musical foram as décadas de 1960 e 1970, mas na década de 1990 voltou a fazer algum barulho, revelando nomes como Laura Pausini e Andrea Bocceli, entre outros.

A música do Festival de San Remo ganhava projeção internacional, mas chegava no Brasil de outra forma. Os cantores Tony Angeli e Dick Danello nos contam que esta canção era copiada e gravada por eles aqui no Brasil e apresentadas ao público como inéditas. Quando chegava a canção original italiana, a música já era conhecida na voz dos ítalo-brasileiros. Esse procedimento de gravação de uma "versão brasileira", embora em língua italiana de canções que eram apresentadas no Festival de San Remo era usual. Não havia qualquer lei que regulamentasse ou proibisse esta prática, segundo os depoentes. Eram privilegiados os cantores que tinham acesso aos lançamentos na Itália, através das ondas curtas ou por sugestão da própria gravadora que trazia a música para ser regravada na voz de um artista em nossas terras.

Outra facilidade seria o fato de tais intérpretes não encontrarem barreiras com o idioma, pois eles eram originalmente italianos, apesar de viverem há um bom tempo em terras brasileiras. Essa facilidade com o idioma aproximava os artistas da canção italiana original, aproximando seu público deste tipo de canção. O original italiano trazido muito mais tarde parecia uma cópia dos nossos produtos ítalo-brasileiros lançados no Brasil.

Os entrevistados Tony Angeli e Dick Danello nos contaram como ocorria o processo:
"O Geni Morandi lançou "*Da te*" depois de 2 meses, estava estourado na Itália, aí a gravadora da Itália mandava para cá, a Odeon (...) Aí eu gravava, lançava aqui no Brasil, todo mundo achava que era minha, depois lançava o original." Tony Angeli.

"Chegava a música da Europa eu já tinha lançado. Eu pegava a letra, e saia gravando em italiano, porque naquela época quem conseguia a música primeiro podia sair gravando." Dick Danello.

Nas palavras de Tony Angeli percebemos que a própria gravadora utilizava esse procedimento. Já o cantor e produtor Dick Danello fazia sozinho o caminho de sua busca por músicas italianas, através das ondas curtas do rádio.

Esses são dois aspectos que também diferem o comportamento de ambos, que trilharam caminhos paralelos de formas distintas. Se Tony Angeli era ídolo, tendo participado como galã de televisão, foto novelas e teve um relacionamento como um produto de gravadoras, Dick Danello, por outro lado trilhou seu caminho de forma independente. Participou de tudo isso, construindo sua própria história, produzindo até hoje seus shows e o programa de rádio "Parlando d'amore" que vai ao ar na Rádio Trianon AM.

Memória – A música italiana como memória.

A memória de um tempo que já passou, porém constitui a história das pessoas, do público e dos cantores italianos. Estes músicos, ao continuarem divulgando essa música de uma época passada, mantém a tradição cultural de um país e uma "época de glória" (ideia que subjaz em vários depoimentos) deste gênero e só conseguem sobreviver desta musica porque encontram adeptos, um público fiel que continua se emocionando com essa cultura. De forma curiosa, a memória neste caso não se trata da lembrança de imigrantes italianos com suas tradições musicais trazidas na bagagem, mas a memória por hereditariedade.

Alguns dos nossos depoentes nos contam como a canção italiana exerce este papel de memória de um tempo em que não se viveu. O instrumentista e arranjador Jether Garotti, conta que não teve nenhum resquício da sua ascendência italiana, mas sempre se emociona de uma forma diferente tocando qualquer tipo de música italiana. "Você sente alguma coisa no inconsciente coletivo que bate e diz: nossa, que saudade que dá, não sei do que, mas dá saudade!". Ele ainda completa: "isso está ligado em uma memória inconsciente, de situações, não de música, mas de afeto, de troca de carinho (...) esse tipo de coisa que toca, que sempre mexe, toda vez que ouve, mexe (...) é muito latino, muito italiano."

Pode-se dizer que ao frequentar os shows, bailes, comprar discos, ouvir os programas radiofônicos, este público provoca o imaginário de uma época em que a cultura italiana dominava as paradas das emissoras de rádio: Segundo Dick Danello, cerca de 60% das músicas que dominavam as paradas na época eram no idioma italiano. Angeli completa que 99% da música italiana é uma coisa que só agrada e que provavelmente por isso ela tenha conquistado todo o mundo.

Imaginário

Ao apresentarem suas músicas seja em emissoras de rádio, em festas, navios ou shows e novelas temáticas, esses cantores provocam no público uma lembrança não só da letra e melodia da música, mas de uma tradição toda, de lembranças de vida, de costumes, cerimônias familiares. Lembranças de imagens, figuras, perfumes, sonoridades, comidas, relações pessoais, amores. O curioso é que a música também acaba por provocar o imaginário de quem não testemunhou a época, uma espécie de saudade de um tempo que não se viveu. Tony Angeli, em seu depoimento afirma ser comum receber uma família inteira no seu camarim "vem o pai, a mãe, o filho e o neto. E o neto (...), chega e diz: 'o tio, que lindo que você cantou essa música, bem que meu pai e minha mãe falavam isso.'" A cantora Mafalda Minozzi fala do imaginário dos que ouvem suas canções "Tem pessoas que se enamoram com sua música, …tomam um copo gostoso de vinho, que contam uma história, que relembram dos bisavós, resgatam uma lembrança." Tony Angeli completa "E quando você começa a cantar essas músicas eles voltam ao passado. Eles choram, ele riem, eles depois vem e cumprimentam, te abraçam e começam a contar história, e não deixam você ir embora".

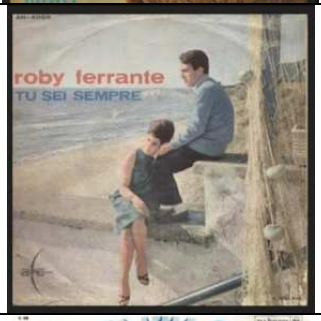
Ao analisar a história da música italiana de uma década, pensamos nos dois tipos de imaginário, o cultural *noosférico* e o mediático *mediosférico* (Contrera, 2012, p. 4). O primeiro reúne a cultura italiana da imigração e o segundo o que proporciona o imaginário provocado pela mídia da época. É através de depoimentos como estes, fotos, textos, que tentamos reconstruir um pouco deste período, recriando também a paisagem sonora de uma época. Segundo o autor Murray Schafer, "o ambiente acústico geral de uma sociedade pode ser lido como indicador das condições sociais que o produzem e nos contar muita coisa a respeito da tendência e da evolução dessa sociedade." (Schafer, 2010, p. 23).

Os cantores citados neste artigo vivem até hoje provocando o imaginário do público, seja em shows, lançamento de discos, programas de rádio e apresentações em navios.
São famosos entre o público deste tipo de canção os shows produzidos por Dick Danello em navios. Ele nos conta que produz para todos os gostos dentro do mesmo tema, provocando o imaginário das pessoas através da música romântica, instrumental, cação e clássicos de ópera. "Eu vou buscar é um música que fala exatamente do imigrante italiano todo mundo se emociona".

Tony Angeli, por sua vez, ficou por dezesseis anos cantando no navio Costa Crocciera, mas trocou o vai-e-vem das turnês para curtir a sua casa na cidade de Itapira, onde mora atualmente e gosta de receber amigos para apreciar um bom vinho produzido por ele em sua casa, acompanhado de uma boa macarronada.

Enquanto ele relembra sua trajetória através de muitas fotos, ele nos conta sobre os shows que realiza ainda hoje em festas italianas e fala do cansaço de cantar em navios, atividade que realizou por dezesseis anos consecutivos e interrompeu para curtir os amigos e a família.

Alguns exemplos de ideais de consumo sugeridos nas capas dos LPS:

		Paisagem de fundo: cidade renascentista Modelo fotográfico: atitude ante a câmera Título: I Ragazzi Vogliono Sapere Intérprete: Mary Objetos de cena: cadeiras de vime.
		Paisagem de fundo: Praia mediterrânea Modelo: casal romântico, roupas e cabelos característicos da década de 1960. Título: *Tu sei sempre* Intérprete: Roby Ferrante Objetos de cena: rede de pesca, mureta.
		Paisagem de fundo: não há "design" gráfico modelo: despojado, moderno na época do romantismo Título: *E'nata una Stella* Intérprete: Rita Pavoni
		Modelo fotográfico: Persistência de locações, como praia e Juventude Título: *Canzone sulla Spiaggia* Intérprete: coletânea

Os Artistas: uma biografia comparada:

Tony Angeli, nascido em Veneza, chegou ao Brasil em meados da década de 1960, a convite do então empresário da Wanderléa e do Wilson Simonal, durante o período da da Jovem guarda. Com boa aparência, conseguiu trabalho na extinta TV Excelsior, TV Globo e posteriormente SBT.

Já Dick Danello nasceu em Belvedere Marittimo e começou sua vida artística no Convento Dei Cappuccini na Calabria. Chegou a São Paulo ainda criança, cursando o colégio no Brasil. Construiu cada passo de sua história, tornando-se empresário e produtor musical , além do sucesso como cantor. Ao longo da sua carreira trabalhou com vários nomes como: Lucio Dalla, Rita Pavone, Sergio Endrigo, Bobby Solo, Tony Dallara, Peppino di Capri e

Fred Bongusto, entre outros. Integrou o movimento "Jovem Guarda", e Roberto Carlos o chamava de "italianíssimo".

Mafalda Minnozzi, como é mais nova e chegou em terras brasileiras na década de 1990, quando o Festival de San Remo voltava a fazer um pouco de barulho, revelando nomes como Laura Pausini e Andrea Bocceli. Foi cantora da emissora de Televisão italiana RAI e começou sua carreira no Brasil como artista da gravadora Som Livre. Apesar de viver em São Paulo, teve como porta de entrada a cidade do Rio de Janeiro, onde foi convidada para cantar em uma casa chamada "Cinema Paradiso".

Além de lançar discos, participou de algumas trilhas de novelas de temática italiana como Terra Nostra e Esperança, ambas pela Rede Globo.

Os artistas hoje

Tony Angeli vive atualmente na cidade de Itapira, onde cultiva uma vida tranquila e possui alguns arquivos de seu passado. Mantem uma agenda de shows incluindo Festas italianas, mas parou de se apresentar em navios para ter mais tempo de dedicação à família e aos amigos. Dick Danello, por outro lado, reuniu nesses anos todos um acervo significativo de música italiana composto por livros, Lps e cds de música italiana, história do seu país e da mídia. Em seu escritório, localizado na Avenida Ipiranga, no centro da cidade de São Paulo, produz um programa de rádio " parlando d'amore", veiculado atualmente aos sábados na Rádio Trianon AM. Dick também produz grandes shows em navios. Em seu depoimento ele nos fala de algumas raízes da música italiana que não existem mais na Itália, mas tradições que se mantiveram através da história da imigração e por aqui são conservadas. Mafalda Minnozzi trocou uma carreira de sucesso na área de informática para se dedicar à divulgação da música italiana, que acredita ser um "tesouro". A cantora nos dá um depoimento emocionado de sua relação com o Brasil e de como viver da música italiana em nossas terras. Ela se define orgulhosa como um elo entre a cultura italiana e brasileira. Sua careira é gerenciada pelo marido e sócio, o empresário Marco Bisconti. Recentemente ela realizou uma apresentação no Auditório Ibirapuera, com a participação dos músicos Isabella Taviani, Simoninha, Coral Do Re Mi Petropolis, Toninho Ferragutti, Bocato e Alexandre Ribeiro para a gravação do DVD Spritz. Batizado com o mesmo nome da famosa bebida italiana preparada com água e vinho, o DVD Spritz reúne os clássicos da península itálica das década 1950 e 1960. No roteiro, Mafalda simula narrações de um diário escrito por sua mãe.

Considerações Finais

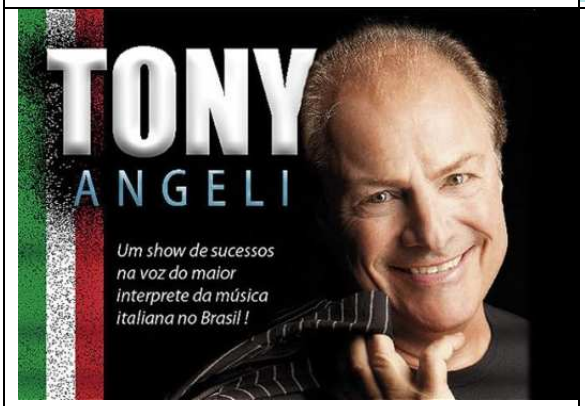
O tema da música italiana do período pesquisado e sua sobrevivência tem sido pouco explorado dentro da pesquisa científica, sobrevivendo principalmente porque ainda há alguns artistas cultivando esta tradição. Graças à eles, foi possível reunir este material para contarmos essa história. Espero, desta forma, ter colaborado para uma leitura diferenciada do modo de vida e ideais de consumo de um determinado período da história, com alguns depoimentos e imagens apresentados aqui.

A seguir algumas imagens atuais dos artistas:











REFERÊNCIAS

ANGELI, Tony. *Entrevista a Heloísa Valente e Marta Fonterrada*. 19.out.2012. Vídeo. São Paulo**.** Inédito.

CASOY, Sergio. *Entrevista a Heloísa Valente e Marta Fonterrada*. 24.out.2012. Vídeo. São Paulo**.** Inédito.

CONTRERA, Malena Segura. *Emoção e imaginação:* diferentes vínculos, diferentes imaginários. XXI Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012 disponível em: http://www.compos.org.br/

DANELLO, Dick (Filippo d'Anello): *Entrevista a Heloísa Valente e Marta Fonterrada* 29**.**out. 2012. Vídeo. São Paulo**.** Inédito.

GAROTTI, Jether: *Entrevista a Heloísa Valente e Marta Fonterrada*. 19.out.2012. Vídeo. São Paulo**.** Inédito.

MARCADET, Christian. 2007. Fontes e recursos para a análise da canção e princípios metodológicos para a constituição de uma fonoteca de pesquisa.. In: VALENTE, Heloísa de A. D.(org.): *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção.* São Paulo: Via Lettera; FAPESP.

MINOZZI, Mafalda: *Entrevista a Heloísa Valente*. 20.agosto.2012. Vídeo. São Paulo**.** Inédito.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo***.** 2ª Ed. São Paulo: Edunesp, 2010.

SEVCENKO, Nicolau. *A Corrida para o século XXI: No loop da montanha russa***.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VALENTE, Heloísa A. D. *Os cantos da voz - entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

Aprendendo música na tribo indígena Tupinambá: A etnopedagogia de uma agremiação carnavalesca no bairro Mandacaru de João Pessoa

Marta Sanchis Clemente
martasancle@gmail.com
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Resumo: O trabalho que nutre esta comunicação estuda os processos de ensino e aprendizagem da música dentro da Tribo de Índio carnavalesca desde a perspectiva etnomusicológica, isto é, uma perspectiva holística que contempla a música como cultura ou parte dela. Centrarei a atenção nas experiências vivenciadas, observadas e escutadas em relação aos processos de ensino-aprendizagem de música, durante a pesquisa realizada para a elaboração da dissertação de mestrado em etnomusicologia na UFPB, no intuito de elaborar a teoria da etnopedagogia estudada. Num primeiro momento, irei expor o quadro teórico e a metodologia que sustentam a pesquisa referida.

Palavras-chave: ensino-aprendizagem musical, tribo indígena do carnaval, etnomusicologia e educação musical.

Abstract: The work which sustains this presentation studies the processes of music teaching and learning in the carnival group Tribo de Índio (Indian Tribe) by way of an ethnomusicological perspective. More specifically, this is a holistic perspective which conceives of music as culture or part of it. I will focus on the lived, observed, and heard experiences related to the music teaching-learning processes for the period during which the research was conducted for a Master's thesis in ethnomusicology at the Federal Univerity of Paraíba, in order to draw out the theory of the ethnopedagogy under investigation. Initially, I will present the theoretical base and the methodology used in this research.

Keywords: musical teaching-learning, Indian Tribe of carnival, ethnomusicology and music education.

Baseio o presente artigo em parte dos resultados obtidos a partir da pesquisa realizada na área de etnomusicologia no programa de pós-graduação na UFPB, resultando na dissertação intitulada "Aprendendo música como Tupinambá: estudo sobre processos de ensino-aprendizagem de música nas tribos indígenas carnavalescas do bairro Mandacaru, João Pessoa".

O trabalho, na sua totalidade, visa compreender a expressão cultural duma maneira holística, enfocando a atenção nas questões salientadas pelos próprios participantes. É analisada a significação que a brincadeira tem na vida de quem a realiza a partir do conhecimento do cotidiano. Também, será observada a função da música como parte dum todo complexo, assim como os modos em que os conhecimentos associados à expressão são transmitidos. É nesta última questão que este artigo vai se centrar.

Tendo, portanto, os processos de ensino-aprendizagem de música como tema principal deste texto, irei organizar o mesmo do modo que explicam as linhas que seguem.

Numa breve introdução, irei expor o quadro teórico em que as experiências narradas posteriormente sustentam sua objetividade e validade científica. À respeito das referencias teóricas, irei me valer das palavras que Merriam, Blacking e Nettl utilizaram para assentar as bases do pensamento que a etnomusicologia dedica aos processos de ensino-aprendizagem de música.

Segundo as definições que Merriam e outros, como teóricos da primeira etnomusicologia, fazem da área, a etnomusicologia estuda a música como produto humano do homem cujo comportamento é o resultado duma determinada estrutura social (Merriam, 1964, p. 28). A maneira como a música é transmitida responde, por tanto, a uma estrutura social, a um tipo de vida, em outras palavras, a um tipo específico de cultura. A etnomusicologia sai da perspectiva etnocêntrica para entender o que é música para cada cultura, para cada ser humano.
A decisão de fazer uma pesquisa sobre educação musical desde a área da etnomusicologia é levada pela compreensão deste postulado chave: a música como produto de uma cultura.

Por outro lado, o modelo que Alan Merriam propõe para o estudo da música desde a etnomusicologia envolve o estudo de três níveis analíticos: a conceitualização da música, o comportamento em relação à música e o som musical em si mesmo. O primeiro e o terceiro nível estão conectados para fornecer a constante mudança, natureza dinâmica mostrada por todos os sistemas musicais. “O feedback representa o processo de aprendizagem tanto para o músico como para o não- músico, e é contínuo.” (Merriam, 1964, p. 33)

"É obvio […] que os conceitos e os comportamentos devem ser aprendidos, pois a cultura como um todo é comportamento aprendido, e cada cultura forma seu processo de aprendizagem de acordo com seus próprios ideais e valores.” (Merriam, 1964, p. 145). O objetivo de Merriam é avaliar a informação proveitosa que possa ser tirada desses processos pelos quais a música como som, assim como o comportamento musical, são transmitidos geração por geração ou entre indivíduos da mesma geração.

Outros trabalhos consagrados na área servirão como exemplos de etnografias em contextos alheios ao pesquisador como são os de Seeger com os *Suyá* (1988), o de Feld com os *Kaluli* (1982), o de Blacking com os *Venda* (1985) ou o de Rice, na Bulgária (1985).

Numa segunda parte desta introdução, irei relatar de maneira sucinta, a metodologia adotada para a realização do texto que virá a continuação. O método etnográfico, nesta parte, é destacado. Por definição, a etnomusicologia leva-nos ao estudo da música como cultura e é com esse fim que a etnografia tem se consolidado, através das experiências dos que aportaram com os seus trabalhos um grande esclarecimento na área da música, como a grande aliada metodológica.

Luciana Prass, no trabalho que realizou sobre a aprendizagem de música na bateria de samba, explica: "Procurei, através do convívio intenso com os Bambistas, compreender o ensino e aprendizagem da música na bateria” (Prass, 2004, p. 28) o que define como experiência transformadora. O trabalho desta autora, como muitos outros vêm fazendo desde os anos 80 e a “crise” da autoridade etnográfica, inclui as falas dos chamados “nativos” e a do próprio pesquisador no que seria uma representação polifônica da realidade. Nesse modelo

de etnografia todas as vozes que forem possíveis, tanto individuais quanto coletivas, estão incluídas.

James Clifford é feliz ao usar o termo musical *polifonia* para sugerir que a correlação duma sociedade com a sua cultura deve ser descrita como uma variedade de vozes, a refletir as visões diferenciais de observadores e participantes, e a questionar a validade duma única autoridade, e de qualquer sistema coerente que qualquer um possa impor sobre as inúmeras coisas que constituem a cultura (Nettl, 1995, p. 5)

Diante da questão ansiosa de como é o processo de ensino-aprendizagem de música na Tribo, vieram respostas improvisadas por parte dos integrantes, que estranhavam a racionalização de algo que acontece de maneira natural no cotidiano. É aqui onde a observação participante vai abrir muitos mais canais de informação. A observação participante requer tempo, paciência e concentração. Durante os oito meses que somam as etapas pré-carnavalescas dos dois anos que tem durado a pesquisa, tenho assistido a dois ensaios semanais de Tribo de Índio no bairro Mandacaru: os de Tupinambá e os de Tupy-Guarany. Assim, tenho aprendido as danças nos ensaios de ambos os grupos, participado dos momentos musicais prévios aos ensaios, conversado com os integrantes até me sentir num entorno familiar, participado de rituais em terreiros de Candomblé e Jurema acompanhada pelos familiares do mestre da tribo, assistido apresentações do grupo fora de Mandacaru, etc. Estes são apenas alguns dos momentos que posso classificar no convívio com as Tribos, onde sempre andava com uma caderneta na mão para tomar anotações já que a informação é enorme e valiosa, e com freqüência era durante essa participação que os grandes entendimentos aconteciam.

Muitos etnomusicólogos consideram importante introduzir nos seus trabalhos a explicação a essas escolhas, que Feld chama de "construtos pessoais" já que essas decisões influenciam a abordagem da nossa pesquisa. "Somente desta forma, estando claras as reais perspectivas do autor do discurso, será possível opor este discurso a outros, e assim inseri-lo de forma efetiva dentro do dialogo acadêmico" (Rubião, 2011, p. 459)

Mas que acontece com toda essa informação captada no campo? Como fazemos para transformar a experiência em texto etnográfico? "A observação participante obriga seus praticantes a experimentar, tanto em termos físicos quanto intelectuais, as vicissitudes da tradução." (Clifford, 1998, p. 20)

O método etnográfico, as entrevistas, a observação participante e o exercício de converter isto tudo em texto, em constante diálogo com as reflexões que eu e os próprios participantes fomos realizando, deram como resultado o trabalho que mostro na terceira parte do artigo. Nesta última secção, ponto principal do artigo, irei elaborar a teoria pedagógica extraída a partir deste trabalho. Com este objetivo, realizarei uma descrição dos processos de ensino-aprendizagem de música espontâneos observados durante o convívio acima exposto. Trazer- ei com este fim fragmentos do diário de campo escolhidos por dar suporte à teoria que venho desenvolvendo e que responde ao determinado como "etno-pedagogia" das tribos indígenas carnavalescas pesquisadas no bairro Mandacaru da cidade de João Pessoa. Dentre estes fragmentos observados, contrastaremos os processos narrados pelos participantes veteranos das tribos com os acontecidos na atualidade. Neste sentido, adianto que o fato de serem a cada vez mais escassos os músicos dedicados ao instrumento da gaita,

principal na orquestra das tribos indígenas segundo os próprios participantes, fez com que a prefeitura promovesse projetos que tentassem resolver este problema. Como resultado, foram encomendadas oficinas de gaita ao gaitero mais experiente do bairro. Analisarei como a maneira de transmitir o toque do instrumento, difere da experiência de aprendizagem espontânea narrada pelo próprio gaitero.

Os processos de ensino e aprendizagem de música dentro da tribo indígena tupinambá foram observados perfilando várias linhas diferenciadas que sintetizo da maneira seguinte:

- Processos de aprendizagem espontâneos observados a partir do trabalho de campo em contextos de convivência com o grupo.
- Processos narrados por alguns dos colaboradores, com ênfase na memória e nas observações do gaitero.
- A experiência pessoal vivenciada por mim, a pesquisadora, ao longo do tempo que durou e a pesquisa de campo.

A partir destas três linhas, tratarei de elaborar uma teoria que descreva estes processos na sua totalidade. Como é claro, sob esta teoria, subjazem outras estudadas e, principalmente, outra preconcebida que com este trabalhado foram consolidadas, refutadas e complementadas, segundo a situação.

Mais do que elaborar, trazer-ei os quadros que compuseram o que detectei como situações de aprendizagem de música no intuito de deixar a própria representação da realidade falar destes assuntos.

As questões a que este texto irá dar resposta, tomando como fonte das informações a experiência da pesquisa, serão as seguintes: Como é aprendida a música no contexto das tribos indígenas carnavalescas? Quais são os momentos em que estes processos são detectados? Têm um horário? Uma metodologia? Quem ensina? A aprendizagem é incentivada? Quais são os espaços? O que é música? Como já defini anteriormente, música, dança, etc. estão intimamente interligadas e do mesmo modo, e seguindo a lógica tecida na primeira parte do trabalho, os processos de ensino são simultâneos e interligados. Aprendendo dança, é aprendida a música; aprendendo fazer as fantasias, é aprendida a significação da teatralidade; assistindo os ensaios, aprende-se a apitar, aprendendo um instrumento, vai entrando o outro. Com os trechos que vou selecionar para sustentar estas ideias, veremos como é que os próprios participantes refletem sobre estes processos e os tratam, linguisticamente falando.

REFERÊNCIAS

ARROYO, Margarete. Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. 1999. Tese de doutorado, Música, UFRGS, 1999.

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

CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1998.

FELD, Steve. *Sound and Sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression***.** Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1982.

KISLIUK, Michelle. (Un)doing Fieldwork: Sharing Songs, Sharing Lives. In: BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. 2nd ed. Cap. 12. New York: Oxford, 2008.

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

NETTL, Bruno. *Excursões Domésticas: reflexões etnomusicológicas sobre escolas de música.* [Tradução de *Heartland Excursions: ethnomusicological reflections on schools of music*. Urbana: University of Illinois Press.] 1995.

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: Uma etnografia entre os Bambas da Orgia.* Porto Alegre: 2004.

RUBIAO, Marcelo. Considerações iniciais sobre um estudo etnográfico do Carnaval de Rua do Rio de Janeiro: Objetivos e Método. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇAO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA. 5, 2011, Belém. *Etnomusicologia – modos de pensar, modos de fazer.* Belém : UFPA, 2011. p. 455-464.

TITON, Jeff Todd. Knowing Fieldwork. In: BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. 2nd ed. New York: Oxford, 2008. Cap. 2.

A Música dos Musseques: estudos preliminares sobre o semba em Angola

Mateus Berger Kuschick
Vilson Zattera
mateusbk@hotmail.com
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Resumo: O artigo se inscreve por uma abordagem etnomusicológica e se propõe a introduzir a discussão sobre o gênero musical angolano semba no âmbito acadêmico brasileiro. O semba é uma música consolidada em Angola: um fazer musical com fonogramas publicados pelo menos desde os anos 60. "O semba é nossa bandeira" é uma expressão recorrente em canções de artistas locais como Paulo Flores, Bonga e outros, indicando as relações identitárias que unem o gênero musical à população local. Grande parte dos artistas mais identificados com o semba veio dos chamados musseques, espécie de favelas que envolvem o perímetro urbano de Luanda, Angola. O semba vem até hoje sendo uma maneira pacífica de manifestar os anseios, angústias e reivindicações de um povo. Este gênero musical surgiu como música de protesto, resistência, contestação, no contexto de luta pela independência de Portugal. Posteriormente o semba foi adaptado ao contexto de guerra civil, que perdurou por mais de vinte anos, recebendo novas atribuições de sentido pelo público e por seus criadores. Fizemos analogias, quando possível, com o samba do Brasil e a história de ambos os países, semelhante em muitos aspectos, mas também com grandes diferenças. Ainda, o artigo expõe panoramicamente a história de Angola desde seu descobrimento até os dias atuais, principalmente desde a proliferação dos musseques em Luanda e dos movimentos de independência dos 60´s em diante. Também conta com revisão bibliográfica preliminar sobre o semba e os musseques, bem como estudos da história da música brasileira que já tenham contemplado tal temática.
Palavras-chave: etnomusicologia, semba, Brasil, Angola.

Abstract: This article is located in the field of ethnomusicology and intends to introduce the discussion of the Angolan musical genre *Semba* into the Brazilian academic context. *Semba* is a type of song consolidated in Angola: a type of music-making with phonograph recordings dating from at least the early 1960s. "*Semba* is our flag" is an expression often used in song lyrics by local artists such as Paulo Flores, Bonga, among others, indicating the identity relations that unite the musical genre with the local population. The majority of the artists identified with *semba* music came from the so-called *mussekes*, a sort of slum surrounding the urban areas of Luanda, Angola. *Semba* continues to be a peaceful way of expressing the people's aspirations, anxieties, and claims. This genre emerged as a music of protest, resistance, and dispute within the context of the struggle for independence from Portugal. *Semba* was later adapted to the context of a civil war which lasted over twenty years, thus gaining new meanings from the public and its creators. Where possible, we identified analogies between *semba* and Brazilian samba as well as between the histories of both countries, which are similar in many aspects but also with significant differences. The article moreover presents a panorama of Angola's history since its discovery, with particular emphasis on the proliferation of Luanda's *mussekes* and the independence movements beginning the 1960s. This article also provides a preliminary review of the literature on *semba* and samba as well as of some of the studies from the history of Brazilian music that have previously looked at this subject.

Keywords: ethnomusicology, *Semba*, Brazil, Angola.

Introdução

Esta comunicação refere-se a um recorte da pesquisa de doutorado que está sendo desenvolvida no PPG em Música de uma universidade pública do Brasil. O projeto "O semba angolano e o samba brasileiro nas ondas do Atlântico negro" está em fase de revisão bibliográfica e coleta de material musical. Pretende-se com ele tratar das músicas, dos músicos e das trocas culturais/musicais localizadas entre o contexto musical brasileiro e angolano, dando ênfase aos gêneros musicais semba e samba, manifestados predominantemente em Angola e no Brasil, respectivamente, dos anos 60 aos 2000.

Angola e Brasil: em busca das mútuas similaridades e diferenças

O território de Angola foi encontrado por embarcações portuguesas em 1482, pelo navegador Diogo Cão, que assim como o que ocorreu com o Brasil, buscava chegar a terras da Índia. Luanda, capital de Angola, foi fundada em 1576 pelos portugueses com a função de marcar presença no território e sistematizar a captura de mão-de-obra escrava para vender e deslocar não só para o Brasil, mas para outros pontos da América, como Colômbia, Peru, Equador e México. Esta prática vigorou por quase três séculos.

O economista brasileiro Solival Menezes estabelece uma periodização em 4 fases que colabora para a compreensão da importância política da capital Luanda dentro do país: **I)** hegemonia ibérica (de 1494, tratado de Tordesilhas a 1598, data do fim do embargo espanhol aos acordos comerciais entre Portugal e Holanda); **II)** acirramento da concorrência comercial com outras metrópoles (de 1598 até a época das revoluções industriais, no fim do século XVIII); **III)** colonização de dependência (quando se deu a partilha do mundo colonial no século XIX); **IV)** colonialismo tardio (do final do século XIX até as lutas por independência nos anos 70 do século XX). (Menezes, 2000, p. 113).

A presente pesquisa se concentra sobre o final da fase IV: ou melhor, sobre a música produzida na capital de Angola e arredores. O momento de acirramento da luta pela independência de Angola se dá desde o início dos anos 60 impulsionado por um movimento continental de libertação. Os países dominados por Portugal foram tardios em relação a outras colônias africanas e conquistaram esta condição em 1975, também influenciados pela Revolução dos Cravos, que marcou Portugal em abril de 1974. O partido que assumiu o poder de maneira unilateral em Angola foi o MPLA, apoiado pelo regime socialista da União Soviética e de Cuba. A oposição local, representada pelo FNLA e pela UNITA foi financiada pelos EUA, instalando uma guerra civil amparada por uma guerra fria deslocada e já tardia, com efeitos devastadores para o país pelo menos de 1975 a 1991. Pouco depois, de 1992 a 2002, houve um prolongamento sangrento da guerra civil em Angola.

Tony Hodges em "Angola: do afro-estalinismo ao capitalismo selvagem" (2002), destaca a presença das riquezas minerais na economia do país, produtor de cerca de 900 mil barris de petróleo por dia e o 4º maior produtor de diamantes do mundo (Hodges, 2002, p. 17). Tanta abundância, argumenta o autor, propicia a prática da corrupção, muito comum também no Brasil e em outras potências petrolíferas, como Nigéria, Argélia, Indonésia e Venezuela. O autor afirma que os recursos minerais revelaram ser o motivo e os meios para o prosseguimento da guerra civil que devastou o país por muitos anos.

Nosso interesse nesta pesquisa é encontrar elos comuns entre o semba e o samba tanto nos aspectos musicais como na semelhança entre contextos onde os mesmos se desenvolveram. Por hora, passemos a conhecer a respeito do semba e dos musseques de Angola.

Semba

A pesquisa preliminar que está sendo feita localiza artistas angolanos de importante qualidade e respaldo internacional, que divulgam essa música pelo mundo e que nós no Brasil pouco conhecemos. Entre os músicos que tiveram forte atuação na época da luta pela independência nos anos 70, pode-se destacar Carlos Lamartine (que vive no Brasil), David Zé, N´Gola Ritmos, Duo Ouro negro, Os Jovens do Prenda, Bonga, entre muitos outros. A pesquisadora angolana Silvia Milonga publicou em um fórum na web conteúdo a respeito do semba em seu país:

> O cantor Carlos Burity defende que a estrutura mais antiga do semba situa-se na massemba (umbigada), uma dança angolana do interior caracterizada por movimentos que implicam o encontro do corpo do homem com o da mulher: o cavalheiro segura a senhora pela cintura e puxa-a para si provocando um choque entre os dois. O cantor Jomo explica que o semba, actual é resultado de um processo complexo de fusão e transposição, sobretudo da guitarra, de segmentos rítmicos diversos, assentes fundamentalmente na percussão, o elemento base das culturas africanas (Milonga, acesso em 30/10/2012).

Milonga ainda define que "o Semba é um dos estilos musicais angolanos mais populares. A palavra semba significa umbigada em quimbundo (idioma de Angola).

Castro, M.B., em "O Samba no Atlântico Negro: patrimônio imaterial e diáspora africana" argumenta que o samba costuma ser explicado como uma derivação do semba. Esta é uma hipótese que se encontra, por exemplo, em Muniz Sodré: "O 'encontrão' dado geralmente com o umbigo (semba, em dialeto angolano), mas também com a perna, serviria para caracterizar esse rito de dança e batuque, e mais tarde dar-lhe um nome genérico: *samba*" (1998;12 apud Castro). Marília Barboza e Arthur Oliveira, pesquisadores realizadores de biografias de importantes nomes da música popular brasileira, como Pixinguinha e Cartola, por sua vez, elaboraram outra hipótese que vai desde o significado religioso do samba em Angola até a sua reutilização no Brasil:

> "O Samba, nas línguas bantos, significa reza, invocação, lamento, queixa e outras acepções dessa área semântica. Samba é, no Brasil, a mulher com a mesma função da ekedi nagô, em terreiros bantos: "SAMBA: dançarina sagrada, iaô, filha-de santo"... Aqui no Brasil, os escravos negros chamavam samba, provavelmente do quimbundo e do congolês, a cerimônia religiosa caracterizada pelo ritmo e pela coreografia do batuque (1989; 46 *apud* Castro).

Marília Barboza e Arthur Oliveira consideram que "o significado da palavra ampliou-se no decorrer do processo", deixando de ser "a cerimônia religiosa dos escravos", para assumir o sentido que figura ainda hoje nos dicionários, de baile popular, arasta-pé, etc".

De volta ao semba, de acordo com o músico angolano Amadeu Amorim, integrante do N´Gola Ritmos, o semba era uma música "de pura reivindicação; incendiávamos aquelas pessoas fartas de serem espezinhadas". E acrescenta: "era uma rebelião pacífica tentando despertar consciências adormecidas que não acreditavam em mais nada. Eram 500 anos de colonização" (Amorim, acesso em 30/10/2012). Nos musseques e no interior de Angola a-

lém de não haver televisão nem rádio para todos, os jornais não chegavam. Por isso Amorim comenta: "sabíamos que uma canção ficava presa num assobio, no cantar daquela gente" (*idem*). A linguagem predominante nestas canções era o quimbundo, como forma também de protesto contra a dominação portuguesa. No início, o quimbundo não era bem aceito pela platéia: "quando cantávamos em quimbundu, as pessoas viravam a cara meio envergonhadas, chamavam-nos os mussequeiros. No entanto, algumas pessoas no meio daquela malta estavam acordadas e entediam porque cantávamos assim" (*idem*).

Carlos Lamartine é outro cantor representante do semba, fundador de importantes grupos, como o Águias Reais. Seu relato reforça a idéia da formação do Semba como gênero musical de contestação e conscientização social:

> Eu me criei em um ambiente em que a nossa música era uma música de reivindicação social, política, porque nós vivíamos no período colonial e nenhum de nós gostava da situação concreta que vivíamos, e então aderimos ao processo de luta da independência. Cada um à sua maneira: uns pegaram em espingardas, outros em armas convencionais, ou em catanas [facões, presentes na bandeira de Angola]. Nós pegamos na música como forma de fazer chegar mais cedo e mais rápido a nossa mensagem de contribuição para a luta da independência do país (Lamartine, acesso em 10/01/2013).

De acordo com Lamartine suas músicas continham um conteúdo politizado, pois "era preciso criar esse sentido de união e de unidade para a luta de libertação" (*idem*). Amorim, em outro momento de sua entrevista, adverte que para que o semba possa ser reconhecido em nível internacional, é urgente que se escreva e estruture este gênero musical, ao invés de ser inventado por cada um à sua maneira. Ele percebe que mesmo entre os principais exponentes do semba, há maneiras muito singulares de tocar e interpretar, como por exemplo em Bonga, os Kiezos e outros.

O semba nos musseques angolanos

No início dos anos 60, o avanço da construção civil e da industrialização, atraiu muitos habitantes da zona rural para o entorno de Luanda, formando o que viria a ser os musseques de hoje. Do ponto de vista etimológico a palavra musseque tem origem no quimbundo (mu seke) e significa areia vermelha. A pesquisadora angolana/portuguesa Anabela Quelhas descreve os musseques, verdadeiros bolsões de miséria dentro da malha urbana:

> 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 (Quelhas, acesso em 25/01/2013).

De acordo com a autora, lugares como estes foram propícios para a formação da identidade nacional e o desenvolvimento de uma resistência, como também de ideias revolucionárias que tanto inspiraram poetas, cantores e compositores. "A história tem confirmado ao longo do tempo (para mal de qualquer ditadura), que a densificação urbana permite a organização e a propagação de ideais revolucionários" (*idem*).

Marissa Moormann, historiadora norte-americana que publicou em 2004 estudo sobre o semba em Angola argumenta que "através da música popular urbana – e não das canções em si, mas da cena musical e das relações sociais desenvolvidas em torno da produção e do consumo de música – produzida inicialmente nos musseques ao redor de Luanda, angolanos e angolanas forjaram uma nação e desenvolveram expectativas sobre nacionalismo" (Moormann, 2004, p. vi). Em bairros situados nos musseques, vivia-se um ambiente de preservação das músicas e tradições angolanas, marginalizadas pela dominação colonialista da época. Mais recentemente, o semba passou a tratar também de outros temas da vida cotidiana dos musseques, como o filho desaparecido no mar, a condição da lavadeira, o feitiço e o enfeitiçado, entre outros. Este levantamento fonográfico ainda está em andamento, mas o material parcial já encontrado aponta para um vasto conteúdo etnomusicológico.

Nos musseques nascem as "turmas", pequenas formações de músicos que tocavam no fim das tardes, ao pôr-do-sol, segundo Amorim. Os músicos faziam também parte dos grupos de Carnaval. São estas turmas os embriões da grande maioria dos grupos musicais angolanos que passaram a dominar musicalmente as cidades. Motivados por uma paixão pelos ritmos nacionais, a sua música incorporou muitas vezes influências de estilos musicais de artistas congoleses, latino-americanos, entre outros. Interessa-nos saber se há sinais da música brasileira, mais especificamente do samba, na música feita pelos grupos angolanos de semba desse período.

Revisão bibliográfica

Em uma busca em bancos de teses e artigos acadêmicos na internet encontramos publicações que abordam ligações entre a música de Angola e a do Brasil. A já mencionada tese de Marissa Moormann se propõe a analisar as relações entre música e nação na Angola colonial (1945-1975). A pesquisa leva o nome "*Feel Angolan with this music: a social history of music and nation*, Luanda, Angola 1945-1975".

A revisão da bibliografia nacional que já buscou paralelos entre o semba e o samba tem no sociólogo contemporâneo Maurício de Castro o autor que mais se aproximou da proposta que ora apresentamos. Ele desenvolve atualmente pesquisa importante sobre o "Projeto Kalunga", missão de 18 dias realizada em 1980 em três cidades angolanas, com uma comitiva de músicos importantes do Brasil, como Chico Buarque, Clara Nunes e Martinho da Vila. Além dele, há autores fundamentais para os estudos sobre a música brasileira que trazem contribuições importantes na área de estudos culturais como Hermano Vianna, Carlos Sandroni, Antonio Risério, Samuel Araújo, Santuza Neves, Liv Sovik, Nei Lopes, Marcos Napolitano, o norte americano Christopher Dann, além de precursores como José Ramos Tinhorão, Jota Efegê, Muniz Sodré, Silvio Romero e Mário de Andrade.

Trabalhando com estes dois objetos musicais de pesquisa, o semba e o samba, temos o apoio conceitual importante do antropólogo Paul Gilroy a respeito da existência de um Atlântico Negro, como ele denomina: com ele poderemos teorizar e refletir sobre os intercruzamentos culturais/musicais que se formaram entre uma numerosa população dispersa geograficamente pela América Latina, Oeste da África, Caribe, EUA e Inglaterra.

Partimos da hipótese de que o conceito de *cultural crossfertilization* se expressa na relação entre semba e samba, sembistas e sambistas: buscamos identificar uma via cultural de mão dupla na qual influências de ambos os lados geram práticas distintas, mas com características mútuas contidas. Os teóricos que devem contribuir neste processo: Margaret Kartomi

(1981) sobre a *cultural crossfertilization*; Stéphanie Melyon-Reinette (2012) sobre a ideia de "marronnage" nas artes; Gerard Behague e Gerhard Kubik, que têm pesquisas sobre a música africana e a brasileira.

Considerações Finais

Nesta breve exposição de ideias para o VI ENABET trouxemos impressões preliminares sobre a música do Semba e o ambiente em que os músicos desenvolveram este fazer musical compartilhado e reconhecido pela população como representativo e porta-voz de seus anseios, ideais, lamentos e ambições. Quando possível, fizemos algumas analogias com o samba do Brasil, atentando principalmente para o período dos anos 60 em diante, com a proliferação dos musseques na paisagem da capital Luanda.

Por fim, para o já citado cantor e compositor Carlos Lamartine, o semba continua tendo um condão político de mobilização, mas hoje em dia incorporou novas vertentes: "hoje nós conseguimos fazer uma música que apela em nome da solidariedade, ao espírito da reconciliação nacional, à valorização dos nossos antepassados, ao sentimento do amor, da paz, da reconciliação nacional" (Lamartine, acesso em 10/01/2013). Ou seja, o semba hoje já se permite ir para além da crítica social e incorporar novos temas, demonstrando uma vocação para a não formalização enquanto gênero musical, já referida acima com relação às maneiras singulares de ser interpretada por diferentes grupos.

REFERÊNCIAS

CASTRO, Maurício Barros de. In: CONGRESSO LUSO AFRO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, XI, 2011, Salvador-Bahia. *O Samba no Atlântico Negro: patrimônio imaterial e diáspora africana*. www.xiconlab.eventos.dype.com.br

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

HODGES, Tony. *Angola: do afro-estalinismo ao capitalismo selvagem*. Lisboa: Principia, 2001.

LAMARTINE, Carlos. depoimento a Akwaaba Music. Disponivel em: http://www.youtube.com/watch?v=Qrfa_mnD3Zw . Acesso em 10/01/2013.

MENEZES, Solival. *Mamma Angola: sociedade e economia de um país nascente*. São Paulo: Fapesp, 2000.

MILONGA, Sílvia. Disponível em: <www.forumangolaxyami.com>. Acesso em 30/10/2012.

MOORMAN, Marissa Jean. *"Feel Angolan with this music": A social history of music and nation, Luanda, Angola, 1945—1975*. University of Minesota, 2004.

QUELHAS, Anabela. Disponível em: www.blogdangola.blogspot.com.br . Acesso em 25/01/2013.

Música, Ecologia e Cibercultura: o caso de "A mancha" de Lenine

Maura Penna
maurapenna@gmail.com.br
Universidade Federal da Paraíba

Resumo: Esta comunicação apresenta uma reflexão sobre as relações entre a música e a cibercultura, com base na análise da canção *A mancha*, de Lenine (em parceria com Lula Queiroga), e do vídeo produzido para ela e divulgado no *You Tube*, que configura, a nosso ver, um genuíno manifesto ecológico. Para contextualizar essa discussão, uma referência teórica indispensável é a obra já clássica de Pierre Levy, *Cibercultura*, sobre a emergência do ciberespaço e as possibilidades abertas por ele para a arte, a educação, a cultura de modo mais amplo, assim como os desafios decorrentes. Discutimos como a música está presente na contemporaneidade e na cibercultura, inclusive levando a novas práticas de escuta e de criação. Assim, o processo de apropriação de *A mancha*, gravada por Lenine em *Labiata*, levando até o vídeo disponibilizado no *You Tube,* tem por base essa escuta interativa e intervencionista, configurando-se, por outro lado, como uma produção artística da cibercultura, com seu caráter aberto e também interativo. É nessa medida que o vídeo do *You Tube* é a canção de Lenine – inclusive com a indicação de autoria e do CD em que foi lançada – ao mesmo tempo em que a transcende, pois a transforma em um novo produto artístico. Analisamos aspectos relativos ao percurso de *A mancha*, de canção de um CD de Lenine, produto da indústria cultural, ao manifesto ecológico do vídeo do *You Tube*. Abordamos características da canção *A mancha*, enfatizando a relação letra e melodia e ainda o modo como é criada, através de uma sequência de imagens, uma camada de significação visual que se sobrepõe à música e a ela se articula, ampliando o caráter de denúncia da canção e configurando um genuíno manifesto ecológico. Concluímos apontando que a relação homem/música/meio ambiente pode também se desenvolver no âmbito da cibercultura, onde é possível discutir e expressar – inclusive através das linguagens artísticas – concepções, posicionamentos, denúncias, propostas. Neste contexto, portanto, podem ser desenvolvidas ações de caráter educativo em sentido amplo, assim como ações de conscientização e questionamento, com claro cunho político.

Esta comunicação apresenta uma reflexão sobre as relações entre a música e a cibercultura, com base na análise da canção *A mancha*, de Lenine (em parceria com Lula Queiroga), e do vídeo produzido para ela e divulgado no *You Tube*, que configura, a nosso ver, um genuíno manifesto ecológico.

Para contextualizar essa discussão, uma referência teórica indispensável é a obra já clássica de Pierre Levy, Cibercultura (1ª edição francesa de 1997), sobre a emergência do ciberespaço e as possibilidades abertas por ele para a arte, a educação, a cultura de modo mais amplo, assim como os desafios decorrentes. O ciberespaço é marcado por seu caráter virtual, que "existe sem estar presente" (Levy, 1999, p. 48), na medida em que é "virtual toda entidade 'desterritorializada', capaz de gerar diversas manifestações concretas em diferentes momentos e locais determinados, sem, contudo, estar ela mesma presa a um lugar ou tempo em particular" (p. 47). O ciberespaço configura, portanto, um campo desterritorializado e democrático de comunicação, de sociabilidade e de inclusão, o que traz inúmeras implicações culturais e mesmo políticas, na medida em que permite que as pessoas partilhem diversos tipos de conteúdos e discutam livremente inúmeros temas simultaneamente.

Assim, a "universalização da cibercultura propaga a interação de quaisquer pontos do espaço físico, social ou informacional" (Levy, 1999, p. 47).

Para Rüdiger (2011, p. 10), por sua vez, o próprio ciberespaço já é um efeito da cibercultura, que "poderia bem ser definida como a formação histórica, ao mesmo tempo prática e simbólica, de cunho cotidiano, que se expande com base no desenvolvimento das novas tecnologias eletrônicas de comunicação". Neste sentido, até os computadores e a própria internet já são, eles próprios, efeitos da cibercultura (p. 8).

Na contemporaneidade, a música tem uma presença intensa no cotidiano e um papel cada vez mais importante na vida das pessoas. Por todo um processo histórico – que passou pela notação (a "escrita" da música) e pelos diversos recursos de gravação e equipamentos para reproduzir música –, as produções musicais puderam ultrapassar a oralidade e a presença física de uma execução musical. Neste sentido, como aponta Boal Palheiros (2006, p. 304), as transformações sociais e tecnológicas dos séculos XX e XXI "estão a mudar radicalmente a natureza da experiência musical", à medida que a música se tornou inteiramente móvel, sendo acessível em diferentes tempos e lugares.

Tanto Delalande (2007) quanto Levy (1999, p. 134-143) discutem os processos de transformação da música oral, escrita, gravada, até chegar à produção musical com base na combinação sons "sem partitura e sem intérprete", nos termos de Delalande (2007, p. 53). No contexto da cibercultura, Levy (1999, p. 135) refere-se a "composições automáticas de partituras e de textos, músicas 'tecno' resultantes de um trabalho recursivo de amostragem [sampling]", analisando como "a digitalização instaura uma nova pragmática da criação e da audição musicais" (p. 140). Neste sentido, Delalande (2007, p. 58-59) indica que a própria prática da escuta também evolui e se transforma, com o desenvolvimento de uma forma de percepção "muito mais intervencionista, interativa, no sentido de que se modifica o objeto à medida que se o tem nas mãos. [...] Trata-se de uma forma mais de apropriação que de escuta atenta que decompõe e analisa, para recompor de outra maneira".

Assim, o processo de apropriação de *A mancha*, gravada por Lenine em Labiata, levando até o vídeo disponibilizado no *You Tube*, tem por base essa escuta interativa e intervencionista, configurando-se, por outro lado, como uma produção artística da cibercultura, com seu caráter aberto e também interativo. É nessa medida que o vídeo do *YouTube* é a canção de Lenine – inclusive com a indicação de autoria (embora sendo omitida a parceria) e do CD em que foi lançada – ao mesmo tempo em que a transcende, pois a transforma em um novo produto artístico. Neste sentido, Levy deixa bastante claro o caráter de coprodução desse vídeo:

> Uma das características mais constantes da ciberarte é a participação nas obras daqueles que as provam, interpretam, exploram ou lêem. Nesse caso, não se trata apenas de uma participação na construção do sentido, mas sim uma co-produção da obra, já que o "espectador" é chamado a intervir diretamente na atualização (a materialização, a exibição, a edição, o desenrolar efetivo aqui e agora) de uma seqüência de signos ou de acontecimentos. (Levy, 1999. p. 135-136)

Procurando compreender esse processo interativo, passemos a tratar, mais especificamente, de aspectos relativos ao percurso de *A mancha*, de canção de um CD de Lenine ao manifesto ecológico do vídeo do *You Tube*.

Segundo dados da biografia disponível em seu site oficial, Lenine apresenta-se como "recifense-carioca, brasileiro do mundo", que "traz em suas composições influências de manifestações culturais de seu país e de inúmeros gêneros musicais, desconsiderando rótulos ou classificações". Seu trabalho musical, bastante diversificado, articula o local – brasileiro e mesmo nordestino – e o global, aceitando e reelaborando influências – num processo de reconstrução, reinterpretação e "ressemantização" (cf. Mattelart, 2005, p. 97-98).

Em 2008, Lenine lança o CD e LP Labiata (Casa 9), com distribuição da gravadora *Universal Music*, o que revela a sua inserção na indústria cultural, sendo o álbum lançado em 20 países, numa grande turnê internacional em 2009. Isto revela que, como discute Valente (2007, p. 80), do ponto de vista econômico, os processos de globalização transformam um produto cultural em mercadoria, ao mesmo tempo em que inserem a música – e mais especificamente a canção – "num panorama de intercomunicação instantânea, em nível planetário – a chamada cultura global".

No entanto, as canções do CD Labiata – mercadoria da indústria cultural – transcendem, no contexto da cibercultura, o suporte físico do CD ou LP, sendo partilhadas e socializadas com bastante liberdade, de diferentes modos: em formato MP3, em sites da internet, inclusive no próprio *You Tube*, onde uma busca por "Lenine – Labiata", em 19 de janeiro de 2013, chegou a aproximadamente 671 resultados.

Segundo verbete da Wikipédia, "a enciclopédia livre" – coletiva e interativa, expressão típica da cibercultura –, o *You Tube*, fundado em fevereiro de 2005, é um site que permite que seus usuários carreguem e compartilhem vídeos em formato digital, utilizando o formato *Adobe Flash* para disponibilizar o conteúdo. É o mais popular site do tipo, por possibilitar hospedar quaisquer vídeos – exceto, a princípio, aqueles que são protegidos por direitos autorais, apesar de materiais com essas características serem fartamente encontrados. O *YouTube* hospeda uma grande variedade de filmes, videoclipes e materiais caseiros, que podem, por sua vez, ser disponibilizados em blogs e sites pessoais através de mecanismos desenvolvidos pelo site. Desta forma, o vídeo sobre a canção *A mancha*, postado por "lethiciaohara" no *You Tube* e foco de nossa discussão, está disponível também na página de Lula Queiroga (parceiro de Lenine na referida canção) no Palco Principal, "uma rede social de música onde os artistas, os ouvintes e os profissionais do mundo da música se encontram".

A canção *A mancha* trata claramente de questões ambientais e ecológicas, como evidencia a letra apresentada no encarte de Labiata:

A mancha vem comendo pela beira / o óleo já tomou a cabeceira do rio / e avança / *A mancha* que vazou do casco do navio / colando as asas da ave praieira / *A mancha* vem vindo / vem mais rápido que lancha / afogando peixe, encalhando prancha / *A mancha* que mancha de óleo e vergonha / que mancha a jangada, que mancha a areia Negra praia brasileira / onde a morena gestante / filha de pescador Derrama lágrimas negras / vigiando o horizonte / esperando o seu amor.

A letra, por si só, já situa *A mancha* ao lado de outras canções de Lenine com caráter de denúncia – como *Relampiano* (de Lenine e Paulinho Moska) – ou até mesmo de cunho "didático" – como é o caso de *Rua da Passagem* (Trânsito), em parceria com Arnaldo Antunes, praticamente um tratado ético. No entanto, é preciso considerar que a palavra cantada não equivale à palavra escrita, não podendo, portanto, ser analisada apenas como poesi-

a, sendo "o texto em tensão com melodia e o ritmo" uma experiência distinta (Diniz, 2002, p. 185). Na mesma direção, entendendo que a canção tem profundo vínculo com a fala, Tatit (2004) enfatiza, em seus estudos, a relação entre melodia e letra. Diz ele:

> Ao se transformar em canção, a oralidade sofre inversão do foco de incidência: as entoações tendem a se estabilizar em "formas musicais", na medida em que se instituem células rítmicas, curvas melódicas recorrentes, acentos regulares e toda sorte de recursos que asseguram a definição sonora da obra [...] (Tatit, 2004, p. 42)

Neste sentido, dentre outras características sonoras da canção *A mancha*, no arranjo de Labiata, destacamos as frases rítmicas da primeira estrofe que se iniciam sempre com anacruses – no "impulso", portanto –, com ritmos fragmentados por algumas pausas e síncopes, contrastando com o acompanhamento instrumental ritmicamente vigoroso, que enfatiza os acentos (apoios) do compasso quarternário. Este recurso, a nosso ver, remete ao movimento ondulante do mar, que progressivamente espalha *A mancha* de óleo em seu percurso destruidor. Já a segunda estrofe tem seus três versos com frases rítmicas téticas, com seu início apoiado (enfatizado pela mudança no acompanhamento instrumental), como a personagem que, firme na terra, contempla o mar.

Essa canção, reapropriada criativamente por uma internauta (que se identifica como "lethiciaohara"), ganha novas dimensões e significados no vídeo de 3 minutos e 51 segundos disponibilizado no *You Tube*. Tomando como base a própria execução musical de Lenine no CD Labiata, a montagem, a partir de fotos do Google e de arquivo pessoal (conforme indicado no site), combina uma sequência de imagens estáticas que, deste modo, dão a dinâmica do vídeo. Assim, uma camada de significação visual sobrepõe-se à música e a ela se articula, ampliando o caráter de denúncia da canção.

Desde a introdução instrumental e enquanto a canção é executada pela primeira vez, imagens diversas sucedem-se rapidamente: plataformas de petróleo, navios acidentados, derramamento de óleo, praias contaminadas, animais e aves marinhas (inclusive pinguins) cobertas de óleo, diversas ações de combate... Tais imagens permitem ampliar a referência de *A mancha* para além de uma "praia brasileira" (possivelmente do Nordeste, pela referência à jangada na letra da canção) até múltiplos desastres ecológicos que ocorrem em nosso planeta globalizado. Ao final da segunda estrofe, é apresentada uma imagem distinta – o rosto de uma mulher, com uma lágrima negra que escorre –, estabelecendo-se, neste momento, um vínculo ilustrativo mais direto entre a palavra cantada e a imagem. Quase ao final do interlúdio instrumental que antecede a repetição da canção, aparece o intertítulo "reabilitação", tema da segunda série de imagens, apresentadas enquanto a canção é repetida. Algumas imagens relativas a desastres ecológicos retornam por ocasião do trecho final instrumental e, praticamente junto com o último acorde, é reapresentada a imagem da lágrima no rosto de mulher, e, enquanto esse acorde ainda ressoa, de um pássaro sujo de óleo; em seguida, as palavras "*A mancha* que mancha de óleo" e, finalmente, "vergonha...", que encerra, já em um momento de silêncio, essa montagem audiovisual.

Nos termos de Levy (1999, p. 135-136), portanto, o vídeo promove uma "atualização" da canção *A mancha*, dando-lhe uma nova dimensão significativa, o que caracteriza interativamente a coprodução artística da ciberarte, como acima discutido. Por outro lado, no contexto da cibercultura, é possível explorar o virtual para habitar melhor o território real: promovendo discussões sobre diversos temas sociais, ajudando a descentralizar a informa-

ção, contribuindo com questionamentos para a conscientização e até mesmo para a mobilização de grupos. Neste sentido, a "interconexão condiciona a comunidade virtual, que é uma inteligência coletiva em potencial" (Levy, 1999. p. 133). Por tudo isso, então, o vídeo divulgado no *You Tube* configura-se como um genuíno manifesto ecológico.

Concluímos apontando que a relação homem/música/meio ambiente pode também se desenvolver no âmbito da cibercultura, onde é possível discutir e expressar – inclusive através das linguagens artísticas – concepções, posicionamentos, denúncias, propostas.

> Na nova mídia digital, a comunicação, com efeito, é interativa em sentido simultaneamente específico e ampliado: ampliado, por um lado, porque permite a interação humana ativa e em mão dupla com os próprios meios e equipamento que a viabilizam; específico, de outro, porque esta circunstância permite ainda a interação social ativa e em mão dupla entre os seres humanos[...] (Rüdiger, 2011, p. 13 – grifos nossos)

Neste contexto, portanto, podem ser desenvolvidas ações de caráter educativo em sentido amplo, assim como ações de conscientização e questionamento, com claro cunho político.

REFERÊNCIAS

BOAL PALHEIROS, Graça. Funções e modos de ouvir música de crianças e adolescentes em diferentes contextos. In: ILARI, Beatriz Senoi. *Em busca da mente musical*: ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006, p. 303-349.

DELALANDE, François. De uma tecnologia a outra: cinco aspectos de uma mutação da música e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte (Org.). *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera, 2007. p. 51-60. DINIZ, Júlio. Música popular: leituras e desleituras. In: OLINTO, Heidrum Krieger;

SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e mídia*. São Paulo: Loyola, 2002. p. 173-186.

LENINE; QUEIROGA, Lula. A mancha. In: LENINE. *Labiata*. Rio de Janeiro: Casa 9, 2008. CD. faixa 4. (contém encarte com as letras das canções) LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. (Trad. Carlos Irineu da Costa). São Paulo: Editora 34, 1999.

LENINE; QUEIROGA, Lula; LETHICIAOHARA. A mancha -Lenine *Labiata*. vídeo. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=fUeWw-K1xXs Acesso em: 7 dez. 2010.

MATTELART, Armand. *Diversidade cultural e mundialização*. São Paulo: Parábola, 2005.

RÜDIGER, Francisco. *As teorias da cibercultura: perspectivas, questões e autores*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia/SP: Ateliê, 2004.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomandismo. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte (Org.). *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera, 2007. p.79-97.

Redescobrindo os maracatus de Pernambuco

Max Carneiro-da-Cunha
maxcarneiro6@gmail.com
Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

Resumo: Muitas afirmações declaram que os maracatus foram originados a partir da coroação dos reis de Congo e isto tem sido tomado como uma verdade no senso comum sobre os maracatus pernambucanos. Embora essas declarações tenham como base a coroação *per se* e, acima de tudo, a argumentação baseada no documento sobre um evento de coroação de rei de Congo escrito pelo Padre Lino do Monte Carmelo Luna, elas são na verdade apenas especulações a respeito de uma possível origem deste fenômeno, que ultimamente tem cada vez mais gerado interesse nos meios acadêmicos, na mídia e em diferentes tipos de público.
Palavras-chave: Maracatus nação; Performance; Diáspora; Música; Cultura popular.

Abstract: Many have claimed that Maracatus originate from the Coronation of the Kings of Congo and this has been accepted as general truth regarding the Maracatu of Pernambuco. Although such accounts are based on the coronation per se – and particularly on the document on a Coronation of King of Congo written by Father Lino do Monte Carmelo Luna – they are actually mere speculations about a possible origin of this phenomenon, which, as of late, has increasingly raised interest in academia, the media, and a diversity of groups. In reality the multi-faceted activities of the African slaves and their descendants must be comprehended as a process of adaptation and transformation that includes the production and reproduction of meanings of ancient traditions, their identities and empowerment strategies provided by their performances. The main focus here is the understanding of how the various interpretations of slavery and race relations in Brazil have continued to influence the development of the African diaspora and, consequently, Maracatu. The old and current interpretations about the position and the presence of the slave in the formation of Brazil come to influence not only academic papers but also the media and Brazilian society as a whole.
Keywords: Maracatus Nação, Diaspora, music and popular culture.

Quando comecei a pesquisar os Maracatus pernambucanos, percebi rapidamente que eu não poderia trabalhar com eles sem levar em consideração um processo histórico que envolve aqueles que criaram os Maracatus, ou seja, a diáspora africana que veio para o Brasil após o violento tráfico transatlântico de escravos. Em outras palavras, era preciso entender o processo que conectou África, Portugal e Brasil durante o longo sistema colonialista, iniciado quando a coroa portuguesa chegou à região do Congo, na África Central, passando pelo período em que o sistema escravista foi abolido, até o momento em que o numeroso contingente de escravos e descendentes foi colocado à margem da sociedade brasileira. Este período compreende e representa um processo de adaptação dos africanos e seus descendentes no Brasil, no qual foram elaboradas estratégias de construção e reconstrução de significados socioculturais, de identidades e de visibilidade, sendo os Maracatus parte deste processo.

Na realidade, as atividades multifacetadas dos escravos africanos e seus descendentes devem ser compreendidas através de todo o processo de adaptação e transformação, que inclui a produção de resignificações de antigas tradições, a reconstrução de suas identidades e as estratégias de *empowerment* proporcionada pelas suas performances, fossem elas públicas ou privadas. E se por um lado, grupos dominados socialmente incorporam boa parte da cultura dominante, isto não quer dizer necessariamente que seus traços culturais anteriores são jogados fora ou mesmo desaparecem das práticas socioculturais dos grupos que são hoje considerados como minoria ou desprivilegiados.

Portanto, se levarmos em conta um processo dialógico, no qual os escravos africanos não eram lenientes, nem muito menos possuíam uma vida social e cultural estática, podemos dizer que uma nova transformação ocorreria no processo de identidade em detrimento da identidade a eles imposta pelo sistema escravista (Kopitoff, 1982), mesmo levando em consideração a "memória da escravidão" (Gilroy, 1993).

O tráfico de escravos espalhou um grande número de africanos por todo o ocidente, em especial no Brasil. Esse mesmo tráfico, que durou pouco mais de trezentos anos no Brasil, iniciou-se e foi abolido por motivos que sempre beneficiaram as nações colonizadoras da Europa. Contudo, o que é importante destacar em todo este sistema do tráfico de escravos africanos para o Novo Mundo, e mais especificamente para o Brasil, é o terror imposto aos africanos que, arrancados à força de sua terra natal, já chegaram em agrupamentos fragmentados de pessoas, com línguas, culturas e práticas sociais significativamente diversas. Isto significa dizer que, se hoje as diásporas são por si só fragmentadas (Hall, 2003), o que dizer de uma diáspora que já chegou à colônia inicialmente fragmentada.

Ao transportarmos isto para o âmbito dos Maracatus, fica evidente que suas performances – e eventuais coroações de reis e rainhas – legitimam a existência dos grupos tanto nas esferas locais quanto globais. A identidade dos Maracatus, dessa forma, é um conjunto de práticas, nas quais estão presentes uma corte real européia, sua religiosidade, suas práticas e suas performances nas quais seus membros não são mais indivíduos imperceptíveis, que vivem em condições precárias e em subúrbios pobres, mas sim um grupo social que atua e reage dentro do seu contexto social. Eles estão na verdade em busca de respeito e visibilidade, adquiridos através das suas estratégias e processos de negociação, mesmo ainda que reduzidos.

Muitas afirmações declaram que os Maracatus foram originados a partir da Coroação dos Reis de Congo (Guerra-Peixe, 1980; Real, 1990) e isto tem sido tomado como uma verdade no senso comum sobre os Maracatus pernambucanos. Embora essas declarações tenham como base a coroação per se e, acima de tudo, a argumentação baseada no documento sobre um evento de coroação de Rei de Congo escrito pelo Padre Lino do Monte Carmelo Luna (Ribeiro, 1978), elas são na verdade apenas especulações a respeito de uma possível origem deste fenômeno, que ultimamente tem cada vez mais gerado interesse nos meios acadêmicos, na mídia e em diferentes tipos de público.

Em toda a pesquisa, ao invés de especular ou questionar qual foi de fato a origem dos Maracatus, focalizei os processos pelos quais as imaginações locais e globais, presentes ainda hoje nos Maracatus de Pernambuco foram perpetuadas e propagadas através da diáspora africana. Dessa forma, procurei entender como a diáspora africana inventou e reinventou os Maracatus pernambucanos (Hobsbawm, 1983) desde o momento em que as culturas

portuguesa e africanas se encontram no Congo, até os dias atuais em que essa mesma diáspora se encontra completamente fragmentada e em grande parte sem visibilidade.

O argumento central deste capítulo é situar e compreender o desenvolvimento dos Maracatus, através de um contexto sociocultural que envolve história, política e economia do Brasil, tendo como principal agente a presença da diáspora africana dentro deste contexto. Para tanto, é necessário entender a emergência e transformação dos vários grupos diaspóricos africanos no Brasil e suas particularidades, que teve como principal fator a escravidão e o tráfico transatlântico, conectando-os com os variados elementos que estão presentes nas performances dos Maracatus de hoje e que servem como estratégias de sobrevivência e visibilidade dentro das sociedades pernambucana e brasileira.

O processo de substituição de mão-de-obra escrava não foi feito sem que houvesse resistência e complicações. Na verdade, a escravização dos nativos brasileiros permaneceu em vários lugares no país – e nas Américas – até o final do século XVIII. Em algumas capitanias brasileiras (e.g. Maranhão) a escravidão dos indígenas perdurou por um longo período, uma vez que a substituição não traria, naquele momento, nenhum tipo de vantagem para os senhores escravistas. Mesmo amparada na lei de 1570, a proibição não surtia nenhum efeito, com escravistas se rebelando contra a troca dos escravos nativos por escravos africanos, queimando cartas reais e expulsando governadores e jesuítas de suas jurisdições. A reposição só foi definitiva quando, em algumas terras brasileiras, o comércio internacional de produtos foi aliado ao sistema econômico local.

Outra afirmação falaciosa muito comum é que os nativos brasileiros eram naturalmente rebeldes enquanto que os africanos eram muito mais submissos, uma vez que a escravidão era uma prática estabelecida no continente africano. Ora, a escravidão na África existia sob a forma de uma servidão patriarcal e familiar e não uma escravidão econômica como a praticada pelos europeus (Meillassoux, 1995; Lovejoy, 2000). Além do mais, a alegada característica dos africanos – neste caso a leniência – pode ser facilmente contestada se tomarmos como exemplo as várias rebeliões que apareciam com certa frequência durante o período colonial e escravocrata. Desnecessário dizer que Pernambuco é um dos exemplos mais emblemáticos dessas rebeliões, pois os escravos que fugiram para Quilombo dos Palmares conseguiram resistir por quase um século, antes que as tropas portuguesas pudessem dominá-los.

Um dos aspectos mais significativos da escravidão (e suas consequências) é o fato de que ela produziu um *ethos* variado e ao mesmo tempo peculiar nas diásporas africanas que vieram para as Américas. *Ethos* esse que tem incorporado um amálgama de diversas culturas, ambientes, organizações, práticas sociais e performances trazidas tanto da África quanto de Portugal. Toda essa mistura foi e continua sendo absorvida dentro das práticas de subsequentes gerações, que por sua vez, têm adicionado uma multiplicidade de elementos a toda essa combinação. O resultado final, longe de ser uma cultura definitiva e estática, faz com que as diásporas africanas sejam heterogêneas e diversificadas (Waterman, 1990b).

No Brasil podemos dizer que diferentes paradigmas moldaram até recentemente os estudos de relações raciais, que incluem o sistema escravista como parte de seu contexto. Os estudos acerca deste sistema no Brasil, e das questões surgidas a partir dele, passaram por diferentes concepções de acordo com o pensamento intelectual ou acadêmico vigente sobre o tema. De uma visão inicial, importada dos europeus e americanos até a década de 60 – com obras mais críticas – a escravidão e as relações raciais foram discutidas de diversas formas

e abordagens. Atualmente, os estudiosos dessa área acabaram por encontrar pontos positivos e negativos nas compreensões anteriores e estabelecendo novas formas de interpretação, nas quais os africanos não são mais entendidos como agentes passivos, mas sim como agentes ativos no processo civilizatório.

Apesar de perceber a relevância da escravidão pra uma melhor compreensão dos grupos diaspóricos, um aprofundamento deste tema fugiria ao escopo desta pesquisa. O objetivo primeiro é entender os processos de mudanças, de adaptação e as novas formas de organização social engendrada pelos africanos e descendentes, durante os quase trezentos anos que durou o tráfico de escravos e o sistema escravista no Brasil durante o período colonial; considerando as consequências do sistema escravista – como o terror e a nostalgia – bem como as decorrências das relações raciais a partir de então.

O importante aqui é entender como as diversas interpretações sobre a escravidão e as relações raciais no Brasil influenciaram o desenvolvimento da diáspora africana e, consequentemente, dos Maracatus até os dias de hoje. As interpretações antigas e correntes sobre a posição e presença do escravo no processo de formação do Brasil passam a influenciar não só trabalhos acadêmicos, mas também a mídia e a sociedade brasileira como um todo. Neste sentido, prefiro adotar a perspectiva de escravos e descendentes como agentes ativos e criativos assim como a rejeição da interpretação bicolor da questão racial no Brasil, adotada por modelos externos que negam a miscigenação brasileira e o fluxo de pessoas diversas dentro dos universos criados pela diáspora africana no Brasil (Bourdieu e Wacquant, 1999).

REFERENCIAS

BOURDIEU, P. e WACQUANT, L. 1999. On the Cunning of Imperialist Reason. *Theory, Culture & Society*. London, Thousand Oaks, and New Delhi: SAGE, Vol. 16(1): 41-58.

GILROY, Paul. 1993. *The Black Atlantic. Modernity and Double consciousness.* London: Verso

GUERRA-PEIXE, César. 1980. *Maracatus do Recife.* São Paulo: Irmãos Vitale Editora.

HALL, Stuart. 2003. *Da Diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

HOBSBAWM, Eric. 1983. The Invention of tradition. In Hobsbawm, E. e T. Ranger (eds.) *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

KOPYTOFF, Igor. 1982. Slavery. *Annual Review of Anthropology*. Vol. 11, pp. 207-230.

LOVEJOY, Paul. 2000. *Transformations in slavery. A history of slavery in Africa*. Cambridge: Cambridge University Press.

MEILLASSOUX, Claude. 1995. *Antropologia da escravidão: o ventre de ferro e dinheiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

REAL, Katarina. 1990. *O Folclore no Carnaval do Recife*. Recife: Fundaj/Editora Massangana.

RIBEIRO, René. 1978. *Cultos afro-brasileiros do Recife: um estudo de ajustamento social*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.

WATERMAN, Christopher. 1990. 'Our Tradition Is a Very Modern Tradition': Popular Music and the Construction of Pan-Yoruba Identity," *Ethnomusicology* 34, 3: 367–79.

O reestudo e a etnomusicologia brasileira: três lições teóricas a partir de uma volta à Bahia de Ralph Waddey[1]

Michael Iyanaga
michaeliyanaga@gmail.com

Resumo: O presente artigo oferece algumas reflexões sobre os possíveis benefícios do reestudo etnomusicológico. Um reestudo pode ser definido, em termos bastante abrangentes, como a volta a uma pesquisa feita em algum momento passado. Observa-se que com poucas exceções, os reestudos etnomusicólogicos existentes tendem a preocupar-se muito mais com o conteúdo do estudo do que reflexões teóricas, e assim não abrem um diálogo mais aberto sobre o reestudo como ferramenta no estudo da música. Na pretensão de estimular este diálogo, aqui apresento um "reestudo de caso" feito no Recôncavo Baiano para sinalizar algumas reflexões e pensar sobre o reestudo como abordagem e metodologia etnomusicológicas. Para elaborar as questões teóricas que são as metas do artigo, me utilizo de uma pesquisa de doutorado realizada na Bahia sobre a tradição da reza – um ritual musical domiciliar feito em nome de um santo católico padroeiro – e que foi composta, em parte, por um reestudo do trabalho do etnomusicólogo norte americano Ralph Waddey. Em 1978, Waddey realizou uma gravação em áudio de uma reza em São Braz, um vilarejo no Recôncavo Baiano, qual ele me passou em 2011. No ano seguinte, fui a São Braz para participar da reza patrocinada pela mesma pessoa que fizera havia 34 anos atrás. Neste artigo discuto três das lições gerais que aprendi através desta experiência de reestudo.
Palavras-chave: reestudo; Recôncavo baiano; reza.

Abstract: This article offers some considerations regarding the possible benefits of ethnomusicological restudies. Broadly speaking, a restudy can be defined as a return to research conducted at some prior historical moment. It bears note that with few exceptions, restudies in ethnomusicology have tended to explore the content of the study rather than theorize about the utility of the restudy as a methodology. This has consequently stifled a broader dialogue about restudies as tools in the study of music. With the intent to stimulate such a dialogue, I use a "case restudy" conducted in the Bahian *Recôncavo* to offer some theoretical musings regarding the restudy as an ethnomusicological approach and methodology. To elaborate the theoretical issues that serve as the content of this presentation, I draw from doctoral research conducted in Bahia on the reza tradition—a domestic musical ritual done in the name of a Catholic patron saint—and which in part comprised a restudy of the work of U.S. ethnomusicologist Ralph Waddey. In 1978, Waddey made an audio recording of a *reza* in São Braz, a small town in the Bahian *Recôncavo*, which he then copied for me in 2011. The following year, I went to São Braz to participate in the *reza* held by the same person who had held it thirty-four years prior. In this article I discuss three of the general lessons I learned through my restudy experience.
Keywords: restudy; Bahian *Recôncavo*; prayer.

[1] Artigo completo em http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/91 Agradeço a Fabiana Campos, Ralph Waddey e Carlos Sandroni pelos comentários e sugestões. A pesquisa foi realizada com a ajuda financeira da Comissão Fulbright e a University of California, Los Angeles. Completei este ensaio com apoio de uma bolsa de pós-doutorado da Fulbright afiliada à Universidade Federal da Bahia.

O samba e o sagrado

Michel de Lucena Costa
micheldlcosta@hotmail.com
Maria Juliana Figueredo Linhares
Universidade Federal da Paraíba

Resumo: O presente trabalho se propõe a fazer uma análise do samba carioca urbano a partir da perspectiva de Sagrado, proposto por Mircea Eliade. Para este autor, o Sagrado 'manifesta-se como uma realidade inteiramente diferente das realidades "naturais"', ou seja, embora esteja além do homem, dialoga com sua realidade através do mistério. Outra característica deste fenômeno é a demarcação de um local santificado, para realização do seu rito. Em pleno início de século XX no Rio de Janeiro capital as tias baianas, tendo como uma das mais famosas a Tia Ciata, organizavam em seus terreiros cultos de candomblé. Este mesmo espaço era utilizado para as rodas de samba. Como forma de expressar sua fé, vários compositores retiram do terreiro as motivações de sua música. É neste momento que o sagrado abraça o profano, nascendo o samba.
Palavras-Chave: Sagrado, Candomblé, Samba, Tias Baianas, Música.

Abstract: This paper proposes an analysis of the urban samba from Rio de Janeiro, within the perspective of the sacred proposed by Mircea Eliade. For this author, the sacred "manifests itself as a reality entirely different from the 'natural' realities." In other words, although it is beyond man, it dialogues with his reality through the mysterious. Another feature of this phenomenon is the demarcation of a hallowed place for the performance of rites. Well into the early twentieth century in Rio de Janeiro, the capital, the Bahian aunts, among which Aunt Ciata was the most famous, organized Candomblé cults in their yards. This same space was used for samba gatherings known as *rodas de samba* (samba circles). As a way of expressing their faith, various composers drew musical inspiration from the yard. It is at this point that the sacred embraces the profane, giving birth to samba.
Keywords: Sacred, Candomblé, Samba, Tias Baianas, Music.

O Sagrado

Em seu livro, Mircea Eliade procura estudar o Sagrado e a sua manifestação na atualidade. Diferente de visões mais tradicionalistas dos pesquisadores da religião, que se dividiam entre estudar os aspectos históricos ou as estruturas específicas de determinado fenômeno religioso, Eliade utiliza a proposta de R. Otto, que propusera analisar as modalidades da experiência religiosa:

> Ainda nos lembramos da repercussão mundial que obteve o livro de Rudolf Otto, *Das Heilige* (1917). Seu sucesso deu se graças, sem dúvida, à novidade e à originalidade da perspectiva adotada pelo autor. Em vez de estudar as idéias de Deus e de religião, Rudolf Otto aplicara-se na análise das modalidades da experiência religiosa. (Eliade, 1992, p. 12)

Continuando ainda com as contribuições de Rudolf Otto, citado por Eliade:

> R. Otto designa todas essas experiências como *numinosas* (do latim *numen*, "deus") porque elas são provocadas pela revelação de um aspecto do poder divino. O *numinoso* singulariza se como qualquer coisa de *ganz andere*, radical e totalmente diferente: não se assemelha a nada de humano ou cósmico; (Eliade, 1992, p. 12)

Para compreender as modalidades de manifestações do sagrado, Eliade utiliza o termo hierofania. Sem trazer detalhadamente uma definição para este termo, entendemos hierofania como algo do sagrado que se revela. Concomitante às mudanças na história da humanidade, percebemos que novas formas de revelação são produzidas, ou reelaboradas:

> A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, urna pedra ou uma árvore – e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo "de ordem diferente" – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo "natural", "profano". (Eliade, 1992, p. 3)

Delimitado o conceito do sagrado partiremos agora para a compreensão do Candomblé, sua organização e realização no Rio de Janeiro no início do século XX. Locais de rito, os quintais das Tias Baianas também serviram para festas profanas, onde se tocava o samba. A partir de então buscaremos compreender como o sagrado encontrou o profano e se manifestava nele através do som, da música.

A cultura negra no Rio de Janeiro

O candomblé

Ao pensarmos o candomblé devemos esclarecer que ele não é uma religião única, sendo formada por várias "nações", cada qual com sua marca cultural específica, distinguindo-se das demais, como nos informa Reginaldo Prandi:

> O termo candomblé designa vários ritos com diferentes ênfases culturais, aos quais os seguidores dão o nome de "nações" (Lima, 1984). Basicamente, as culturas africanas que foram as principais fontes culturais para as atuais "nações" de candomblé vieram da área cultural banto (onde hoje estão os países Angola, Congo, Gabão, Zaire e Moçambique) e da região sudanesa do Golfo da Guiné, que contribuiu com os iorubás e os ewê-fons, circunscritos aos atuais territórios da Nigéria e Benin. Mas estas origens na verdade se interpenetram tanto no Brasil como na origem africana. (Prandi, 1995, p. 6)

Embora cada nação tenha seu culto específico, com etapas, processos de passagem dentre outras particularidades, algo em comum podemos destacar entre eles: O rito do candomblé demanda um espaço de culto, o barracão. Nele são celebrados os vários rituais, como os de iniciação para os que desejam adentrar para esta religião. Para ser um iniciado, (um iaô, em linguagem ritual da nação "queto"), o processo é longo, duro e caro. Além de rituais de sacrifício animal – sendo este segundo o animal característico de cada orixá – inúmeros outros elementos são solicitados, por remeterem diretamente ao orixá do iniciado. Ao término de todo processo de iniciação é que o novo integrante será um cavalo dos deuses:

> Os iniciados, filhos e filhas-de-santo (iaô, em linguagem ritual), também são popularmente denominados "cavalos dos deuses" uma vez que o transe consiste basicamente em mecanismo pelo qual cada filho ou filha se deixa cavalgar pela divindade, que se apropria do corpo e da mente do iniciado, num modelo de transe inconsciente. (Prandi, 1995, p. 7)

Todo esse processo de iniciação é feito em um ambiente fechado, longe dos olhos do público. Somente ao seu término que a iaô poderá receber o seu orixá nos rituais abertos do barracão, únicos rituais abertos para o público. Neste momento ela é convidada a dançar e dançar ao som dos batuques. É no processo de dança, emergido no som contínuo da percussão que acontece a hierofania: o orixá (o sagrado) se manifesta em seu cavalo. Percebe-se que a música é um importante fio condutor entre as duas esferas, o mistério, o sagrado (inconsciente) e a matéria, o corpo (consciente).

O Rio de Janeiro no início do século XX

Para podermos pensar o que foi o Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX é necessário compreendê-lo na história do Brasil.

Em fins do século XIX, o Rio de Janeiro contava com uma população de aproximadamente um milhão de habitantes, tendo praticamente mais da metade da população formada por descendentes e ex-escravos. Durante os anos de 1902 e 1906 o Rio teve como prefeito Pereira Passos. Influenciado pela arquitetura francesa e os trens suíços, seu objetivo era transformar o Rio de Janeiro em uma "Europa possível".

Temos de um lado a vontade da aristocracia carioca ensejando uma urbanização que transmutasse o Rio de Janeiro dentro de padrões surgidos durante a *belle époque*. De outro, um Rio desordenado, sem as mínimas condições de higiene e habitação para a maior – e pobre – parte da população:

> No final do século XIX, as áreas do centro da cidade foram sendo ocupadas pelo grupo, que passou a identificar esse espaço com a sua própria identidade cultural. De início, Gamboa, Saúde e Santo Cristo constituíram esse núcleo aglutinador. (Velloso, 1990, p. 209)

Ao mesmo tempo em que Pereira Passos pensava em um projeto de homogeneização da cultura carioca, através de reformas que conduzissem o Rio para uma possível Europa, vários emigrantes de diversos lugares do Brasil desembarcavam na capital do país com o intuito de se firmar e construir morada, trazendo consigo inúmeros traços culturais de todos os cantos do país. Além de oportunidades de melhores condições de vida, muitos emigrantes negros foram para Rio por entenderem que lá poderiam encontrar resquícios de sua terra natal, a África. Deste modo, após a abolição da escravatura, ir para o Rio seria além de buscar melhores condições de vida, uma tentativa de retorno – cultural – ao próprio povo de origem.

Desembarcando no Rio de Janeiro em fins do século XIX, os emigrantes começaram a ocupar o centro da cidade, demarcando este como um espaço cultural e social. Neste momento ganha importância o papel das chamadas Tias Baianas. Elas recebiam em suas casas

os emigrantes, geralmente vindos da Bahia, acolhendo-os e dando o aparo inicial para poderem seguir a vida na cidade grande.

As Tias Baianas

Além de receber os emigrantes em suas casas e prepará-los para a vida na capital do país, as tias baianas tinham outras atribuições dentro daquele meio social.

Com a abolição da escravatura não se aboliu também o preconceito e o racismo. Estes eram os elementos dificultantes para aquisição do trabalho por parte dos homens negros. As grandes intermediadoras foram justamente as mulheres. Devido aos dotes culinários e de cuidados com a casa, muitas delas conseguiam empregos para trabalhar nas casas da aristocracia carioca. A partir deste primeiro contato elas conseguiam trabalhos para os homens. Vemos, portanto, uma mudança na ordem social da família negra em relação à família burguesa da época. Como o sustento era garantido primordialmente por parte das mulheres, os homens não tinham o poder econômico sobre a família, que muitas vezes para garantir a sua própria subsistência, relacionava-se fixamente com uma mulher:

> Nas camadas populares não se sustentava o modelo burguês de família que delega à mulher o espaço do lar, a criação dos filhos e a submissão, e ao homem o trabalho, a subsistência da família e o poder de iniciativa. Algumas vezes, o casamento funcionava como um conjunto de entendimentos e ajuda mútua, onde se buscava garantir a própria sobrevivência (...)
> De modo geral, a mulher buscava o apoio de uma presença masculina, enquanto o homem, normalmente desprovido de bens, trocava esse apoio pelo seu próprio sustento. (Velloso, 1990, p. 211)

O sentido de família ganha outros contornos também no período. Indo além dos traços sanguíneos, o que garante o parentesco é a convivência social. Desta maneira podemos pensar em Tias, que eram senhoras, donas de determinados espaços, ranchos, terreiros, em que se recebiam todos os emigrantes negros que vinham para o Rio de Janeiro, mostrando um laço de fraternidade que se expandia para além da capital do Brasil.

Uma das mais famosas tias foi a Tia Ciata. Por dominar o uso de ervas medicinais, ficou conhecida por ter curado o presidente da república, Venceslau Brás de uma doença que a medicina da época não soube diagnosticar. Em agradecimento, o presidente atendeu-lhe o pedido de contratar seu esposo no gabinete de chefe de polícia. Este fato garantiu a inviolabilidade do terreiro da Tia Ciata.

Fatos como este servem para demonstrar a importância da mulher dentro da cultura negra do Rio de Janeiro. Por serem as chefas dos terreiros, centralizavam as atividades de religião, culinária e sociabilidade. O cotidiano do terreiro era dividido de acordo com o dia da semana. Segundo o relato de Tia Zica, "Na sexta-feira batia-se para o 'povo da rua', no sábado para os orixás, no domingo era o dia do samba e da peixada" (Velloso, 1990, p. 215). As Tias Baianas conquistaram a simpatia da classe média. Essa admiração começou a extrapolar o domínio da culinária, adentrando o terreiro partilhando o mesmo espaço religioso.

Entender o processo de chegada, permanência e difusão da cultura afro-brasileira no Rio do século XX é de extrema importância para a compreensão do espaço do sagrado e do profano e como isso se processava dentro dos terreiros. Terminada esta etapa, entraremos em uma análise musical do candomblé e do samba, verificando neste último as ocorrências das hierofanias enquanto afirmação de uma cultura.

Iansã, cadê Ogum? A música no Candomblé

São vários os elementos sagrados no candomblé, que vão desde instrumentos, como tambores e chocalhos a artigos, como adagas, vestimentas, colares e cores. No entanto, um dos signos mais marcantes é a música. A execução contínua das percussões denota até mesmo a um leigo a influência afro-brasileira.

Segundo Reginaldo Prandi (Prandi, 1995), o rito do candomblé é composto de várias etapas. Para os que pretendem seguir na fé existe todo um processo de iniciação, com momentos de reclusão, em que o rito é feito em segredo apenas para um grupo de pessoas específico, e outro aberto para o público em geral, tocado nos barracões:

> As celebrações de barracão**, os toques**, consistem numa seqüência de danças, em que, um por um, são honrados todos os orixás, cada um se manifestando no corpo de seus filhos e filhas. Os orixás manifestados no transe são vestidos com roupas de cores específicas, usando nas mãos ferramentas e objetos particulares a cada um deles, expressando-se em gestos e passos que reproduzem simbolicamente cenas de suas biografias míticas. (Prandi, 1995, p. 10) [grifo meu]

Ainda segundo Prandi, a sequência de músicas tocadas tem por nome xirê – vamos brincar, em Ioruba (Prandi, 1995, p. 10). Os instrumentos mais usados são o rum, rompi e Ié. Em uma pesquisa sobre o candomblé *ketu-nagô* no Rio de Janeiro, o professor Edilberto Fonseca faz um estudo sobre uma das festas públicas, o *Olubajé*, que é uma celebração em homenagem Obaluaiê:

> A festa, chamada de Olubajé ou "o banquete do Rei", celebra a divindade Obaluaiê (também conhecida como Omolu, Onilê, Xapanã ou Sapatá). Este orixá é originariamente do antigo Daomé, nascido em "Empé, território Tapa, também chamado Nupê", e caracterizava-se por punir mandando mosquitos e doenças àqueles que não lhe prestassem homenagens. Conta uma lenda que os iorubás instalaram seu culto no país após um violento ataque epidêmico de varíola. Por isso tornou-se conhecido como o deus da varíola e das doenças, possuindo o poder da cura (Fonseca, 2001, p. 36).

No decorrer desta celebração são executados vários tipos de toques diferentes, como por exemplo, o Avaninha (Fonseca, 2001, p. 37), traduzido como mostra a partitura abaixo:

Inicialmente podemos perceber a presença de hemíolas, traço muito forte da cultura afro-brasileira, juntamente com os contratempos e síncopes, embora estes últimos não estejam escritos na partitura acima. Em pesquisas na internet encontramos trechos de músicas em formato mp3, ditas como extraídas de um ritual de candomblé. Escolhemos a faixa "Candomblé - Oxossi - Keto 01".

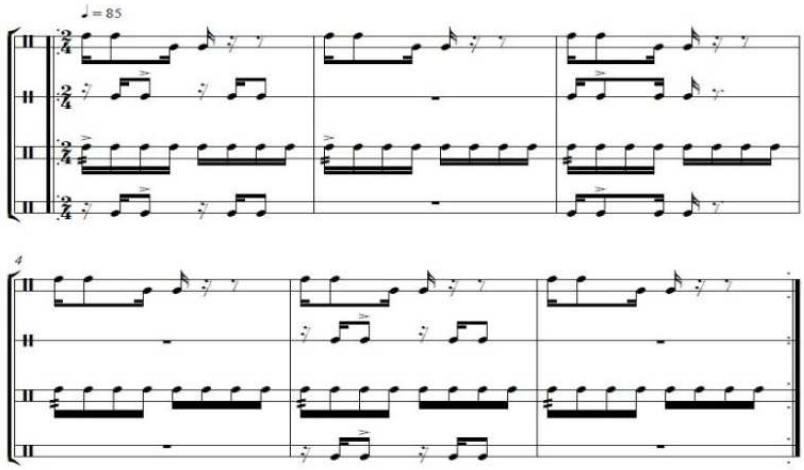


Fig. 01. Transcrição realizada por Michel Costa.

Inicialmente podemos perceber a presença de hemíolas, traço muito forte da cultura afro-brasileira, juntamente com os contratempos e síncopes, embora estes últimos não estejam escritos na partitura acima. Em pesquisas na internet encontramos trechos de músicas em formato mp3, ditas como extraídas de um ritual de candomblé. Escolhemos a faixa "Candomblé - Oxossi - Keto 01[2]".

Ao transcrevermos a sua percussão, embora tenha variações durante a execução, pudemos observar o seguinte padrão:

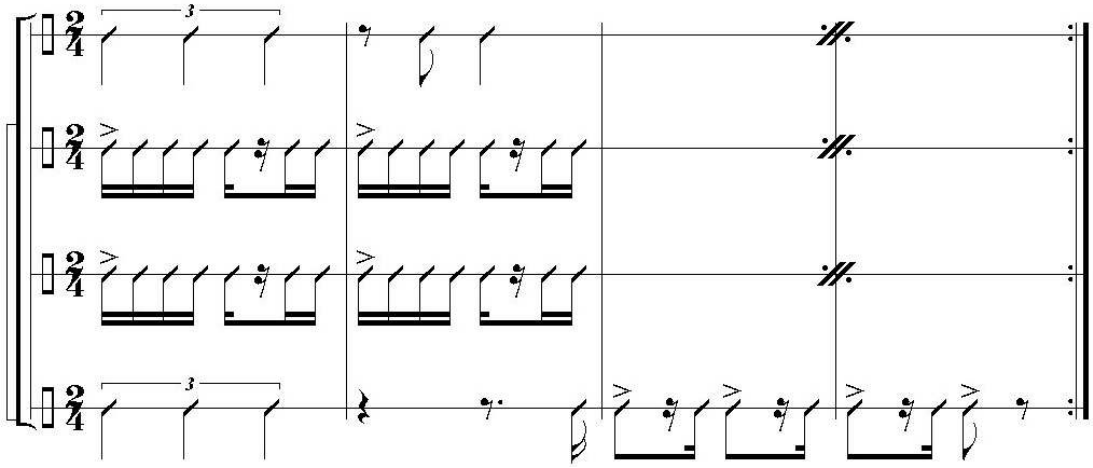


Fig. 02. Transcrição realizada por Michel Costa.

O alabê, ou seja, o tamborileiro, também é responsável pela execução das cantigas. As cantigas começam com homenagem aos ilustres no terreiro, diferenciado pela quantidade de tempo de vivência e hierarquia no candomblé. É de extrema importância a habilidade do alabê neste quesito, pois ele será o condutor que encaminhará as iaôs ao transe. O alabê puxa a melodia principal sendo seguido pelo coro, formado por homens e mulheres, que no caso desta canção, estão em uníssono.

[2] Disponível em http://www.4shared.com/mp3/3NC8Y--Q/Candombl_-_Oxossi_-_Keto_01.htm

Percebemos então no candomblé inúmeros momentos de hierofania, estando o sagrado revelado através dos instrumentos, do canto, das roupas e diversos outros dispositivos. Do toque de candomblé para o toque de samba o caminho é curto, como mostraremos a seguir.

Samba, história e execução

Desde o início do século XX existe uma discussão sobre a origem do samba. São discussões que caminham entre a autenticidade e/ou traços gerais da música brasileira:

> Podemos nos concentrar basicamente em duas grandes correntes historiográficas: a primeira diz respeito à discussão quanto à "busca das origens", ou seja, a raiz da "autêntica" música popular brasileira. A segunda corrente historiográfica procura criticar a própria questão da origem, sublinhando os diversos vetores formativos da musicalidade brasileira, sem necessariamente, buscar o mais autêntico. (Napolitano/ Wasserman, 2000, p. 168)

Por entendermos que não existe uma cultura genuína, mas processos humanos em constante transformação que optamos pela segunda definição oferecida pelo professor Marcos Napolitano.

Como falamos em um momento anterior, as casas das Tias Baianas eram locais de confluência de vários emigrantes negros recém-chegados ao Rio. Tendo como um dos grandes vetores de comunicação entre extratos diferentes da sociedade a mulher, as casas das Tias Baianas com o tempo serviram de pontos de encontro entre a aristocracia, intelectuais e a cultura branca que vinha se consultar, beber e dançar juntamente com o os negros ex-escravos que vinham de todos os lugares do Brasil. Emigrantes nordestinos, cariocas, negros e brancos, todos conviviam em um único espaço, que foi o Rio de Janeiro do início do século XX. Segundo Lilia Schwarcz,

> Assim como a capoeira, também o samba passou, durante o século XIX, por trajetórias diversas. Da repressão à exaltação, de "dança de preto" a canção brasileira para exportação, o samba passou por percursos variados até se transformar em "produto genuinamente nacional". (Schwarcz, 1994, p. 17)

Neste processo de mestiçagem não é possível estabelecer barreiras que impeçam determinadas motivações culturais de transpassar de um domínio para o outro da cultura. Deste modo, podemos perceber influências do candomblé, das hierofanias afro-brasileiras na produção do samba, especialmente fora dos terreiros.

O sagrado deixa o terreiro e começa um novo movimento de descida do morro, agora para as gravadoras e rádios. Com a gravação do primeiro samba, *Pelo Telefone* (1916), de Donga, uma porta foi aberta para a este gênero musical híbrido. Vencendo preconceitos e se firmando no seio da sociedade carioca, o candomblé e a umbanda vão adquirindo cada vez mais adeptos e pessoas interessadas em cantar seus mores. É o caso de Clara Nunes. Cantando sambas de João Nogueira, Paulo César Pinheiro, Albaleria, Romildo S. Bastos e Toninho Nascimento, Clara Nunes difundiu as marcas de uma cultura. Não só cantou samba, mas difundiu o candomblé e a umbanda nas rádios.

Exemplificando o exposto acima, traremos a música *Guerreira*, música título do disco lançado em 1978 pela Emi-Odeon.

> *Guerreira* – Clara Nunes
> Compositores: João Nogueira, Paulo César Pinheiro
>
> *Se vocês querem saber quem eu sou*
> *Eu sou a tal mineira*
> *Filha de Angola, de Ketu e Nagô*
> *Não sou de brincadeira*
> *Canto pelos sete cantos*
> *Não temo quebrantos*
> *Porque eu sou guerreira*
> *Dentro do samba eu nasci,*
> *Me criei, me converti*
> *E ninguém vai tombar a minha bandeira*
> (...)
> *Salve o Nosso Senhor Jesus Cristo, Epa Babá, Oxalá!*
> *Salve São Jorge Guerreiro, Ogum, Ogum Iê, meu Pai!*
> *Salve Santa Bárbara, Eparrei, minha mãe Iansã!*
> *Salve São Pedro, Kawô Cabecilê, Xangô!*
> *Salve São Sebastião, Okê Arô, Oxóssi!*
> *Salve Nossa Senhora da Conceição, Odofiaba, Yemanjá!*
> *Salve Nossa Senhora da Glória, oraieiêio, Oxum!*
> *Salve Nossa Senhora de Santana, Nanã Burukê, Saluba, vovó!*
> *Salve São Lázaro, Atotô, Obaluaiê!*
> *Salve São Bartolomeu, Arrobobóy, Oxumaré!*
> *Salve o povo da rua, salve as crianças, salve os preto velho;*
> *Pai Antônio, Pai Joaquim de Angola, vovó Maria Conga, saravá!*
> *E salve o rei Nagô!*

Considerações Finais

A partir do conceito de hierofania, buscamos neste artigo compreender como se processa a manifestação do sagrado no terreiro e como ela se apresenta no samba. Saindo do contexto do centro do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século passado, dos terreiros das Tias Baianas e indo em direção às gravadoras, às rádios, o samba continua também como veículo do sagrado, na medida em que seus compositores e intérpretes sentem a necessidade de evocar sua religião como parte marcante de sua identidade cultural. Sagrado e profano, mito e realidade, passado e presente se entrelaçam nos batuques dos tan-tans, na pegada do violão, na "cadência bonita de um samba".

REFERÊNCIAS

BAKKE, Rachel Rua Baptista. Tem orixá no samba: Clara Nunes e A presença do candomblé e da umbanda Na música popular brasileira. Religião e Sociedade, vol.27 no. 2 Rio de Janeiro Dec. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-85872007000200005&script=sci_arttext

BASTOS, Rafael José de Menezes. A "origem do samba" como invenção do Brasil (por que as canções têm música?). Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_31/rbcs31_09.html

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. Ed. 1. São Paulo: Martins Fontes, 1992

FONSECA, Edilberto José de Macedo. Olubajé: música e ritual numa festa pública do candomblé Ketu-Nagô do Rio De Janeiro. CADERNOS DO COLÓQUIO. 2001. Disponível em: http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/48/17

FREYRE, Gilberto. "Aspectos da influência africana no Brasil", Cultura – MEC, Brasília, n. 6, v. 23, out./dez. 1976, p. 6-19. Disponível em: http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ForazarDescargaArchivo.jsp?cvRev=2433&cvArt=243320976021&nombre=Aspectos%20da%20influ%EAncia%20africana%20no%20Brasil

NAPOLITANO, Marcos. WASSERMAN. Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, p.167-189. 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2985.pdf

PERRONE, Charles. *Letras e Letras da MPB*. 2ª edição histórica. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

PRANDI, Reginaldo. Deuses africanos no Brasil contemporâneo (Introdução Sociológica ao Candomblé de Hoje). In. Revista Horizontes Antropológicos. v. 1, n. 3 (1995). Disponível em: http://seer.ufrgs.br/HorizontesAntropologicos/issue/view/366

RIBEIRO, Amador. Uma Levada Maneira: no Ar, Poesia e Música Popular. In: *Conceitos: Revista da ADUFPB – JP*. João Pessoa, 2000, p. 21-27.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. COMPLEXO DE ZE CARIOCA Notas sobre uma identidade mestiça e malandra.

SEVERIANO, Jairo. *Uma História da Música Popular Brasileira: das Origens à Modernidade*. 2º ed. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 21-28 / 383-454.

TATIT, Luiz. Dicção do Cancionista. In: ____. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil.* Edusp, 1996. p. 9-27.

_____. Elementos para Análise da Canção Popular. *Musicando a Semiótica: Ensaios.* Ed. AnnaBlume, 1997, p. 101-103. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03

VASCONCELOS, Jorge Luiz Ribeiro de. As Fontes Fonográficas na Pesquisa da Música Tradicional Sobre Discos e sobre um Disco de Candomblé. Musimid. Centro de Estudos em Música e em Mídia. Disponível em: http://www.musimid.mus.br/5encontro/misc/pdfs/ Jorge%20Luiz%20Ribeiro%20de%20Vasconcelos.pdf

VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. In. *Estudos Históricos*. Rio de. Janeiro. vol. 3, n. 6, 1990, p.l07-228. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2303/1442

Discografia

GUERREIRA - Clara Nunes (1978), EMI-Odeon 062 421096

Os Afro Sambas - Baden Powell e Vinicius de Moraes (1966), Forma

Candomblé - Oxossi – Keto – disponível em: http://www.4shared.com/mp3/3NC8Y--Q/Candombl_-_Oxossi_-_Keto_01.htm

Vissungueiros de ontem e de hoje: as performances e os deslocamentos dos cantos vissungos

Oswaldo Giovannini Junior
oswaldo.giovanninijr@gmail.com
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Rosenilha Fajardo Rocha
UFPB

Resumo: A partir dos estudos sobre a voz, de Zumthor, Travasssos, Finegan e Camp procuramos analisar interpretações de um mesmo canto vissungo. A análise pretende identificar as diferenças das interpretações buscando reconhecer nas vozes idiossincrasias performáticas e sociais que representam. Partimos da coleta de Aires da Mata, iniciada em 1928 e comparamos com o registro fonográfico de Correia de Azevedo de 1944, com a interpretação de Geraldo Filme de 1982, com a de Mônica Salmaso de 1998 e com duas gravações de Ivo Silvério, um dos últimos cantadores de vissungos ainda vivo. Percebemos o quanto cada gravação traz uma voz cantada que expressa uma situação social e revela tipos sociais específicos.
Palavras-chave: vissungos, voz, performance

Os cantos vissungos, realizados originalmente em uma área específica de Minas Gerais, ganharam nos anos mais recentes grande assédio de pesquisadores e artistas em busca de algo raro que se encontra em processo de extinção (Nascimento, 2003). Tais cantos possuem uma história longa que tem a ver com a história da música popular no Brasil. Entre registros de pesquisa e interpretações de artistas, os cantos ganharam formas, contornos e significados diferentes, revelando mais do que uma essência musical, características de grupos sociais aos quais pertencem aqueles que desses cantos fizeram uso.

O primeiro pesquisador a falar nos vissungos foi Aires da Mata Machado Filho em seu livro O Negro e o Garimpo em Minas Gerais, publicado em 1943. Assim o pesquisador inicia sua obra:

> Em 1928, indo em gôzo de férias a São João da Chapada, município de Diamantina, chamaram-se a atenção umas cantigas em língua africana ouvidas outrora nos serviços de mineração[...] Entendi, posteriormente, de realizar, de vez, o velho plano de recolher os vissungos... (Machado Filho, 1943, p.7)

Os vissungos seriam cantos responsoriais divididos entre boiado, canto solo retirado pelo mestre, e dobrado, a resposta dos outros em coro. Geralmente não eram acompanhados por instrumentos musicais, salvo em algumas situações de trabalho com as próprias ferramentas do garimpo, enxadas e carumbés, ou quando cantados em rituais religiosos festivos, no caso do Levantamento do Mastro, sendo acompanhados por tambores de couro. Os cantos vissungos registrados por Aires são cantos de trabalho que ocorriam no garimpo, cantos de multa, fúnebres, usados para carregar defunto até o cemitério, alguns usados em cerimônias religiosas e de situações cotidianas diversas.

Entre 1942 e 1944 o pesquisador Luiz Heitor Correia de Azevedo foi ao Ceará e a Minas Gerais atrás de músicas folclóricas registrando-as fonograficamente. Em Diamantina e Serro gravou alguns cantos vissungos.

Em 1982 Aloísio Falcão desenvolveu o projeto "O Canto dos Escravos", um LP com 14 gravações de vissungos, tendo como base a pesquisa do registro de Aires. Convidou Clementina de Jesus, Doca da Portela e Geraldo Filme. Na década de 80 o movimento negro também ganhava corpo no Brasil e a voz de Clementina, Geraldo Filme e os cantos vissungos tornar-se-iam referências estéticas e ideológicas.

Em 1998 Paulo Dias e Marcelo Manzati percorreram cidades mineiras registrando cantos ligados às festas de Nossa Senhora do Rosário. Gravaram pela voz de seo Ivo Silvério, liderança do grupo de Catopê de Milho Verde, distrito do Serro, próximo à Diamantina, três cantos vissungos fúnebres.

Outros artistas ainda gravaram outros cantos, é comum encontrar interpretações baseadas naquelas contidas no álbum "O Canto dos Escravos". Entre esses artistas destacamos aqui o trabalho de Mônica Salmaso e Naná Vasconcelas gravados para o cd Trampolim lançado em 1998.

Os últimos cantadores ainda vivos, Seo Pedro de Alexina e seo Ivo Silvério deixaram de entoar os vissungos, cujo ritual é considerado em processo de extinção. Recentemente voltaram a cantar em momentos bem raros. Seo Pedro gravou o filme "Terra Deu Terra Come" - 2010, dirigido por Rodrigo Siqueira e seo Ivo o CD "Cantos e Contos Vissungos" - 2011, sob produção do Instituto Milho Verde. Seo Ivo ainda canta alguns vissungos nos rituais dos Catopês.

Um dos cantos aparece recorrentemente nesses registros descritos acima, o canto chamado por Machado Filho de "Padre-Nosso". Coloca-se diante de nós material comparável de registros de pesquisa, interpretações de artistas e atualizações dos cantos que percorrem parte da história da música brasileira, desde 1928 a 2011. As reflexões em torno desse material, sobre os timbres vocais presentes nas diversas performances, considerando as variações rítmicas e melódicas, sobre as várias leituras do texto literário e musical, sejam das partituras, dos poemas, por transmissão oral, aural ou escrita e sobre os vínculos entre as qualidades vocais e os grupos sociais a que artistas e pesquisadores pertencem, podem contribuir para ampliar a compreensão dos processos sociais, históricos e estéticos da música no Brasil, especialmente aquela ligada às tradições populares. Debruçamos então sobre o problema da variação das vozes e da sonoridade nas diversas gravações de um mesmo vissungo, procurando conectá-las a processos e grupos sócio-culturais de pertencimento.

Nosso problema está inserido no debate a respeito da realização da voz humana, seja em sua performance, seja na relação que estabelece com os textos, escritos ou da tradição oral, seja na revelação de um homem social e culturalmente inserido em um grupo e em um tempo.

A voz constitui em toda cultura um fenômeno central, aquilo que as anima, ocupa um ponto privilegiado. Busca compreender o fenômeno da voz e sua poética própria. Volta-se para seu suporte vocal, a voz, fisiologicamente entendida como realizadora da linguagem e co-

mo fato psicofísico próprio, ultrapassando a função lingüística. Preocupamo-nos com as "formas não estritamente informativas da palavra e da ação vocal", mas com a voz poética, "seus usos possuindo uma finalidade interna (Zumthor, 2007, p. 11).

Procuramos nos perguntar: como eles cantam? Porque se valem de tal ou qual entonação, timbre, respiração ou ritmo? O que essa *performance* vocal pode nos dizer a respeito desse cantador em sua existência social mais concreta?

A *performance* é o principal elemento constitutivo da voz, é a "instância de realização plena". O momento da execução de um canto é único e não reiterável. Embora estejamos analisando *performances* registradas textual e ou fonograficamente, compreendemos que pensar nos cantos como *performances* é buscar as interações sociais e corporais ocorridas no "aqui e agora" de sua execução, possibilitando uma reflexão sobre os fatores sociais, culturais e estéticos em jogo.

Mas é preciso pensar "para além da *performance*", não é somente no seu momento fugidio que essa voz se realiza, pois se ali todos os seus elementos são realizados de forma integrada, em um momento fluido, ela não surgiu do nada e nem se esgota nesse presente temporal passageiro:

> A performance não é apenas um evento isolado, uma explosão pontual de som e movimento, vivendo apenas no presente[...] está também enraizada em, ou reverbera, algo mais abstrato, separável do fluxo, imbuído de memórias e conotações para seus participantes que vão além do movimento imediato. (Finnegan, 2008, p. 36)

Travassos busca interpretar as vozes de cantadores relacionando-as com os tipos sociais que elas mesmas, seus timbres, ritmos, respirações, indicam.

> *En el âmbito de la etnomusicología y de los estúdios de música popular, varios autores están desarrollando instrumentos para analizar las propiedades de La voz cantada que indican gêneros, grupos de gusto, etnicidad, clases sociales.* (Travassos, Ritos Orales, 2009)

É necessário buscar descrições de estilos vocais que indicam os acontecimentos sociais dos quais eles provém. Do que esse estilo de voz está falando, a que grupo pertence, a que gênero de manifestação está ligado, a quais grupos historicamente constituídos? Devem-se integrar à análise da voz os estilos vocais próprios de cada cantar, estabelecendo vínculos entre qualidades vocais e grupos sociais, aquilo que Marcel Maus (2003 [1905], p. 404) chamou de "idiossincrasias sociais".

O Padre-nosso registrado por Aires que é tema deste trabalho apresentamos abaixo:

Padre-nossos

> I
> Solo:
> *Otê! Pade nosso cum Ave-Maria, securo câmera que t'Angananzambê, aiô...*

Côro:

Aiô!... T'Anganazambê, aio!...
Aiô!... T'Anganazambê, aio!...
Ê calunga qui tom'ossemá,
Ê calunga qui tom'Azambi, aio!...(Machado Filho, 1943, p. 69)

Na análise comparativa abordaremos três aspectos: 1- o timbre vocal; 2- a leitura do texto musical e literário; 3- relações entre qualidades vocais e pertencimento social.

Enfim, a *performance* do canto, em sua poética oral, é entendida como uma existência, é um modo de estar e gritar no mundo, um dizer que implica menos um conteúdo e mais um ato de entrelaçamento entre intérprete e ouvinte, afirma uma coletividade, uma identificação, uma sociabilidade (Zumthor, 2007, p. 86).

Essa sociabilidade também é uma experiência concreta, em um tempo em um espaço específico, deixando evidente que está entrelaçada às existências sociais e culturais dos cantadores, concordando com Marcel Maus que o corpo, os gestos, os movimentos de andar e correr, a dança ou a voz não são apenas resultado de fatores individuais, mas estão relacionados a condicionamentos sociais próprios de cada grupo ou de cada época (Mauss, 2003, p. 404).

Por fim, podemos observar que os cantos populares ao serem absorvidos pelos cantores modernos da música popular brasileira, mudam de lugar, de forma e de significado. Tal deslocamento ocorre devido a interpretações e uso de técnicas próprias de um outro grupo social que os está interpretando. Ocorre um deslocamento social e não apenas uma diferença de interpretação subjetiva ao gosto de cada cantor. Em nosso caso, o canto vissungo foi recriado ao longo de sua história por diversos agentes sociais, pesquisadores e artistas, fazendo dessa manifestação, em seu sentido social, religioso e ideológico ou vocal uma manifestação cultural passível de interpretações e ressignificações das mais diversas (Cavalcanti, 2006).

Nossa pesquisa se deu a partir de incursões etnográficas em Milho Verde onde registramos fonograficamente, no ritual dos Catopês durante a festa de Nossa Senhora do Rosário, seo Ivo Silvério cantando o Padre Nosso referido acima. O restante da coletânea analisada por este artigo é de ordem bibliográfica, no caso do livro de Aires da Mata, e de ordem discográfica, como no caso das gravações de Luiz Heitor, Paulo Dias/Marcelo Manzati, Clementina de Jesus/Geraldo Filme e Mônica Salmaso/Naná Vasconcelos. Sabemos ainda que, através da pesquisa dessa discografia, que Aires da Mata, Luiz Heitor e Paulo Dias realizaram suas gravações em pesquisa de campo (cada uma delas com objetivos e técnicas diversas e em épocas diferentes) e que os artistas Clementina juntamente com Geraldo Filme, Mônica Salmaso em parceria com Naná Vasconcelos gravaram tomando as partituras registradas por Aires da Mata Machado como referência. Estes detalhes aparecem ao longo do artigo durante a análise dos registros e performances.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *Music of Ceará and Minas Gerais*. The Library of Congress – Endangered Music Project. USA: Mickey Hart e Alan Jabbour, 1997. 1 CD.

CAMP, Marc-Antoine. Quem tem autorização para cantar o cântico ritual. Notas sobre o status legal da música tradicional. *Revista USP*, n. 77, p. 76-89, março/maio, São Paulo, 2008.

_____. *Gesunene Busse*: *Praxis und valorisierung der afro-brasilinischen vissungo in der region von Diamantina, Minas Gerais*. 2006. Tese de doutorado, Filosofia, UZH, 2006.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro: v. 12, n. 1, p. 69-104, 2006.

DIAS, Paulo e MANZATI, Marcelo. Congado Mineiro. Documentos Sonoros Brasileiros. São Paulo: Acervo Cachuêra, v 1, 2000. 1 CD.

FINNEGAN, Ruth . O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth. (Orgs.). *Palavra cantada:* ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

JESUS, Clementina; FILME, Geraldo; PORTELA, Doca da. *O canto dos escravos*. São Paulo: Gravadora Eldorado, 1982. 1 LP.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1943.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

NASCIMENTO, Lúcia Valéria do. *A África no Serro-Frio:* Vissungos: uma prática social em extinção. 2003. Dissertação de mestrado, Estudos Lingüísticos, UFMG, 2003.

SILVÉRIO, Ivo . *Cantos e contos Vissungos*. Serro: Instituto Milho Verde, 2011, 1 CD.

TRAVASSOS, Elizabeth. Ritos orales, cantometrics y otros pasos em dirección a uma antropologia de la voz. *Acontratiempo. Revista de Música en la Cultura.*Colômbia, n 14, p. 14-69, 2009. Disponível em: http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-14/artculos/ritos-orales-cantometrics-y-otros-pasos-en-direccin-a-una-antropologa-de-la-vozspan-class-hotspot-on.html. Acesso em: 20 de agosto de 2012.

ZUMTHOR, Paul . *Performance, recepção, leitura*. São Paulo, CosacNaif, 2007.

Abluesado: gênero e influência da música norte americana na obra de Guinga

Paulo Barros Vieira Filho
paulobvf@hotmail.com
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Resumo: A música do compositor Guinga apresenta uma multiplicidade de gêneros relacionados à música popular brasileira e norte americana. No presente trabalho, investigamos a presença e a influência que a música norte americana exerceu sobre sua linha composicional, através de uma contextualização do universo em que Guinga está inserido, apresentando uma síntese biográfica do compositor, uma revisão teórica da questão relacionada aos gêneros de música popular e suas nuances dentro do repertório popular da música dos Estados Unidos, assim como uma análise da canção *Abluesado*, música do CD *Noturno Copacabana*, sexto CD de Guinga, lançado em 2003. O trabalho tem como base bibliográfica os estudos ligados à música popular do séc. XX, especialmente gêneros da música norte americana, como jazz e o blues e as recentes pesquisas que visam a ampliação da análise dos elementos musicais (ritmo, melodia e harmonia), e poéticos (letra), inerentes ao repertório de música popular brasileira.

Palavras-chave: música popular, Guinga, jazz.

Abstract: The music of the composer *Guinga* features a *plethora* of genre related to Brazilian and U.S. popular music. In this study, we investigated the presence and influence that North American music has had on *Guinga's* trajectory by contextualizing the universe in which he takes part, presenting a biographical summary of the composer, revising the theoretical issues related to the genres of popular music and nuances within the repertoire of popular music in the United States, as well as an analysis of the song *Abluesado* (from *Guinga's* sixth CD, Noturno Copacabana, released in 2003). The work is based on studies related to 20th-century popular music, especially North American music genres such as jazz and blues, and recent research which aims to broaden the analysis of the musical elements (rhythm, melody and harmony) and poetry (lyrics) inherent in the repertoire of Brazilian popular music.

Keywords: popular music, Guinga, jazz.

O campo de estudos dedicado à música popular urbana, nas últimas décadas, vem crescendo de forma substancial nos meios acadêmicos brasileiros, fazendo com que diferentes áreas de pesquisa – especialmente a etnomusicologia e a musicologia – aprofundem o instrumental teórico e analítico desse fenômeno. Este artigo é parte de uma pesquisa que tem como objetivo principal a análise de características estilísticas, composicionais e estéticas do compositor carioca Guinga, nascido no Rio de Janeiro em 1950. Apesar de ter gravado seu primeiro disco em 1991, já nos anos 1970 e 1980 teve parte de sua obra gravada– em especial as canções com o letrista Paulo César Pinheiro – por intérpretes como Elis Regina, MPB4 e Clara Nunes. Centralizamos nosso estudo no repertório do seu sexto CD (*Noturno Copacabana*), lançado em 2003 pela gravadora independente Velas, e escolhemos a canção *Abluesado* por apresentar uma forte influência da música norte americana na sua obra autoral, principalmente alguns gêneros relacionados ao jazz.

No presente artigo, demonstramos, analisando a canção *Abluesado*, alguns aspectos inerentes ao universo da música popular tais como: gêneros musicais, estilo e performance, partindo da trajetória do instrumentista e compositor Guinga, seu contexto social e percurso musical. Após uma síntese biográfica, abordamos as influências sofridas por Guinga, fazendo uma breve contextualização teórica de gêneros musicais norte americanos, especialmente os que exerceram forte influência na música brasileira, sobretudo com a presença do rádio e o repertório do gênero conhecido como fox-canção. Por fim, usamos um método analítico com base na observação e comparação das semelhanças existentes entre *Abluesado* e a música norte americana, considerando os traços rítmicos, harmônicos e melódicos.

Carlos Althier de Souza Lemos Escobar – *Guinga* – nasceu em 10 de junho de 1950 e foi criado em bairros da zona Norte e Oeste do Rio de Janeiro. Em 1969 conhece o letrista Paulo César Pinheiro, com quem inicia uma parceria que iria produzir boa parte de sua obra durante a década de 1970. Durante a década de 1980, Guinga começou a parceria com o letrista Aldir Blanc e desse repertório fica evidente a variedade de gêneros que o compositor utiliza. Marques sinaliza para a multiplicidade desses gêneros presentes na obra do compositor:

> Guinga tinge sua música com elementos do passado. Suas valsas, cinematográficas, já nascem clássicas, pedem roupa de gala e moldura de cordas. A cadência sinuosa dos baiões, os astutos compassos do frevo, as harmonias luxuosas dos boleros (Marques, 2002, p.18).

Durante sua trajetória musical, Carlos Althier teve contato através do rádio, da *rádio-vitrola* e do repertório executado no ambiente familiar com uma vasta gama de gêneros musicais. Ele é capaz de dar uma panorâmica precisa sobre a música do séc. XX que o influenciou, ao elencar suas principais inspirações que, de alguma forma, refletem na sua linha composicional.

> [...] são tantas as referências. Na parte instrumental, no que se refere à música brasileira: Pixinguinha, Nazareth, Garoto, Jacob do Bandolim, Cachimbinho, Severino Araújo, Moacir Santos e Baden Powel [...] **aí vem também o jazz e a canção americana [que eu ouvi tanto na minha vida], sou completamente alucinado pelo Duke Ellington** [...][1](transcrição de entrevista, grifo meu).

A música de Guinga é um retrato de sua história. Para ele "a beleza da arte reside na capacidade que o ser humano tem de absorvê-la, aprendê-la e modificá-la". [2] Pensamos aqui no termo cultura com base na definição de Geertz (2008, p.4) que compreende o conceito de cultura inter-relacionado com o homem sendo um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu.

Todavia, o impacto causado por essas influências – que musicalmente, na carreira do compositor, reflete-se nos gêneros musicais desenvolvidos por este - ocorre de maneira bastante intrincada, posto que o processo de assimilação, assim como, a definição de gênero musical é complexa, resultado de associações diversas feitas pelos indivíduos e assimiladas (ou não) pela sociedade (Trotta, 2008, p.2). Fabri define gênero musical como "um conjunto definido de regras abertamente aceitas socialmente"[3]. As regras seriam compostas de aspectos técnico-formais, semióticos, comportamentais, sociais, ideológicos e econômicos.

[1] Guinga em entrevista ao Programa Instrumental SESC Brasil - 08/11/2010.
[2] Entrevista concedida à Aylton Magioli para o Clube do Jazz, transcrição minha.
[3] Fabri *apud* Trotta

Essas perspectivas são essenciais, já que desde os trabalhos precursores, o estudo da música popular vem se constituindo num campo multidisciplinar (Baia, 2001, p. 1).

Como já mencionado, Guinga sempre destaca, em seus depoimentos, a influência que a música popular brasileira exerceu sobre sua obra, apesar de não termos como foco principal no presente artigo um aprofundamento dos inúmeros *gêneros* musicais brasileiros. Entretanto, é preciso, para uma melhor compreensão das fontes musicais que o influenciariam na sua linha composicional, retomarmos – com um olhar mais atento – ao vigor da música presente em sua casa. Thomaz Cardoso ratifica essas influências:

> O ambiente familiar de Guinga era povoado pela seresta brasileira, pelo choro, pelo jazz, pela canção americana e pela música clássica, que chegava por intermédio de seu pai – este ouvia compositores como Bach, Beethoven, Mozart, Tchaikovsky e Chopin. Segundo o próprio Guinga, "graças a Deus eu tive influência de todos os lados" (Cardoso, 2006, p.26).

Apesar de Cardoso, na citação anterior, dar ênfase à força e a presença da seresta no ambiente familiar de Guinga, a música popular norte americana também exerceu uma forte influência na obra do compositor. Um exemplo dessa influência reflete, por exemplo, na música *Par Constante* (CD *Suíte Leopoldina*, 1999) dedicada à Duke Ellington ou quando o próprio compositor reconhece que: "eu acho que em termos de música popular – depois dos Estados Unidos – quem mais andou foi a música popular brasileira"[4]**.** Entretanto, tecer comentários sobre a influência norte americana na música brasileira seria redundante, uma vez que é indiscutível a influência cultural exercida pelos Estados Unidos em vários países, inclusive o Brasil, especialmente após a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945). A parte essencial para nossa pesquisa concentra-se nas características sonoras da chamada *Swing Era*, período que compreende as décadas de 1930 e 1940 e que se caracteriza por um desenvolvimento natural, adotando novos procedimentos no que se refere à composição e instrumentação, principalmente com o surgimento das *Big Bands*, onde tivemos um aumento do número de músicos nessas orquestras de jazz.

Gunther Schuller transcreveu um ensaio – escrito por Hsio Wen Shih – sobre esse desenvolvimento da música popular norte americana e concentrou suas observações em dois tópicos fundamentais. O primeiro diz respeito a uma nova geração de músicos de jazz, nascidos em torno de 1900, membros da nascente classe média negra, com certa formação musical e que – diferentemente dos seus ancestrais de Nova Orleans – consideravam a música uma profissão e, de certa forma, com potencial financeiro. Representavam bem essa geração Fletcher Henderson, Don Redman, Duke Ellington, Coleman Hawkins, Buster Bailey e Walter Page. Esses músicos iniciaram suas carreiras em tradições musicais populares como bandas de metais, circuitos de vaudeville e orquestras de danças como *foxtrot, charleston e shimmy* (Schuller, 1968, p. 293).

Um segundo fator foi o progresso tecnológico do rádio e da indústria fonográfica, iniciada em meados da década de 1920. Esses novos meios de comunicação de massa trouxeram excelentes oportunidades de popularizar o repertório e novas atitudes, assim como satisfazer o apetite do público, dentro das recentes formas de entretenimento (Schuller, 1968, p. 293 – 294). A depressão causada pela crise no final dos anos de 1920 acarretou numa queda expressiva nas vendas de discos, no entanto no início da década de 1930 o rádio passou a ser a principal forma de entretenimento em casa e as transmissões de bandas de hotéis e

[4] Entrevista ao canal WMTV Music Television.

salões contribuíram para a recuperação da indústria fonográfica, fazendo com que esse repertório se espalhasse pela América e pelo mundo.

> [...] os "grandes salões de baile exigiam grandes orquestras"[5] proporcionando assim a evolução técnica dos instrumentistas, elevando o nível composicional e profissionalizando os arranjadores. Esta era a principal característica do estilo Swing, as grandes formações, as chamadas big bands. Dentre tantas, podemos destacar as big bands de Tommy Dorsey, Duke Ellington e Benny Goodman (Melo, 2010, p.7).

Para ilustrar essa "evolução" do jazz, nas primeiras décadas do séc. XX segue abaixo uma "árvore genealógica do jazz" com os diversos gêneros desenvolvidos. A imagem foi idealizada originalmente por Joachim Berendt e atualizada por Joe Germuska[6]

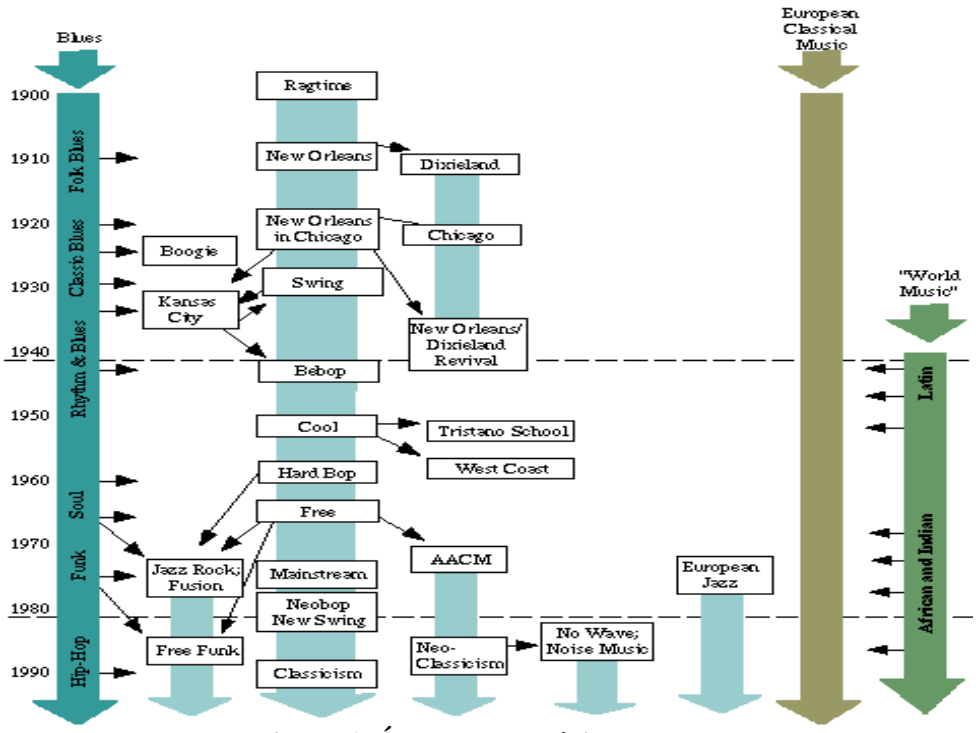


Figura 1. Árvore genealógica do Jazz

Apresentamos aqui duas fotos de formações representativas da história do jazz, uma jazz band do cenário de New Orleans e um grupo mais completo da era das big bands.

[5] BELLEST e MALSON apud MELO 2010, p. 7

[6] Disponível em https://www.sbg.ac.at/ges/people/wagnleitner/jazz.htm acessada em 21/01/2013. Acesso em 21 jan. 2013.



”

Figura 2. Original Creole Jazz Band



Figura 3. Duke Ellington e sua Big Band

Do mesmo modo, temos em duas fotografias de formações instrumentais distintas do grupo Oito Batutas, sendo a formação de 1923 mais próxima das jazz bands americanas.



Figura 4. Os Oito Batutas – 1919



Figura 5. Os Oito Batutas – 1923

Segundo Melo (2010), no Brasil os grupos instrumentais – conhecidos como regionais – adotaram formações e sonoridades semelhantes aos grupos de jazz norte americanos desde a década de 1920. O grupo Oito Batutas, como vemos nas fotos acima, é um exemplo importante dentro deste contexto, posto que – sobretudo após a excursão em 1922 à Paris - houve uma mudança significativa na sua formação instrumental, com a introdução do clarinete, do saxofone e do trombone, assim como sua sonoridade passa a ter certa “similitude

com os arranjos do jazz no estilo New Orleans"[7]. Apesar do grupo, criado em 1919, ter no seu repertório uma preponderância de músicas ligadas aos gêneros populares brasileiros, como o samba e o maxixe, a gravação – segundo o dicionário Cravo Albin da Música Brasileira [8]– dos *foxtrot Ipiranga* e *Dançando* [de autores desconhecidos] demonstra a força que a música norte americana já exercia sobre o cenário musical brasileiro.

Nos primeiros anos da década de 1920, tínhamos vários grupos que traziam a expressão *jazz* inseridas nos seus nomes como a Jazz Manon em São Paulo e, no Rio de Janeiro, a Jazz Band do Batalhão Naval. No Recife dos anos 1930 fez muito sucesso a Jazz Band Acadêmica, que tinha como compositor e arranjador Lourenço da Fonseca Barbosa, mais conhecido como Capiba. A estrutura da música brasileira dos anos 1920 e 1930 se modifica com o contato com a música internacional, especialmente nos campos de produção, gravação e divulgação, que já tinham uma estrutura profissional nos grandes centros dos Estados Unidos.

O período que compreende as décadas de 1930 e meados da década 1940 representa para a música popular brasileira um momento fundamental de consolidação da indústria de entretenimento, além de significar – segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Melo[9] – a primeira grande fase da música urbana no Brasil, tendo como base fundamental o desenvolvimento dos recursos tecnológicos, tais como as gravações eletromagnéticas, a chegada do rádio e do cinema falado, e não por acaso é chamada *Época de Ouro*. São os tempos de uma "excepcional" geração de artistas, de compositores e letristas como Ari Barroso, Noel Rosa, Lamartine Babo, Pixinguinha, Joao de Barro (Braguinha), Custódio Mesquita, Ismael Silva; de cantores como: Mário Reis, Silvio Caldas, Carmem Miranda, Francisco Alves, Vicente Celestino, Radamés Gnattali, Garoto e o conjunto Bando da Lua.

Os artistas do rádio da *Época de Ouro* são personagens importantes no ambiente familiar de Guinga. Seu repertório era constituído de gêneros diversos, como samba, choro, modinhas e marcha. Nosso trabalho, entretanto, focalizará um *sub gênero* de origem americana, o *Fox-canção*. São evidentes as semelhanças com o gênero [apesar de ser um termo ligado a um tipo de dança] *foxtrot,* como o acento da bateria nos tempos 2 e 4, a importância e o vigor da linha melódica, juntamente com o diálogo entre a voz e os sopros ou as cordas.

Abluesado foi composta [letra e música], segundo o próprio compositor, no início dos anos 2000, ou seja, pouco antes do lançamento do CD *Noturno Copacabana* (lançado em 2003). Guinga[10] cita o hábito de sua filha Constance de ouvir com frequência Billie Holiday – cantora de jazz norte americana – como principal inspiração para compor essa canção. Guinga em geral tem dois procedimentos composicionais básicos. O primeiro seria uma escrita de música instrumental, podendo ser escrita para violão solo ou receber posteriormente um arranjo para outros instrumentos. Uma segunda maneira se refere às canções [como ocorre em *Abluesado*], onde ele parte da melodia, buscando os caminhos harmônicos, tendo a certeza de que a música receberá texto. Há exceções, como as várias músicas que são concebidas para violão solo, mas que posteriormente receberam letras, como *Baião de Lacan* (letra de Aldir Blanc).

[7] Pellegrini *apud* Melo (2010, p.14)
[8] Disponível em http://www.dicionariompb.com.br/
9 A canção no tempo Vol. 1, 1997.
[10] Guinga em entrevista realizada, Recife, dia 07/12/2012.

A nossa análise da canção está concentrada em dois aspectos: a) musicais, ou seja, elementos relacionados ao ritmo, melodia e harmonia; b) poéticos (letra). Inicialmente, apresentamos – na tabela abaixo – um quadro da estrutura formal da música, ou seja, suas seções e sua instrumentação. A tonalidade das seções A e A' é Fa Maior (F), na seção B temos uma modulação para Re bemol Maior (Db).

Tabela 1

Instrumentos	Seções									
	Introdução 8c. 0'00"-0'25"	A 7c. 0'26"-0'49"	A 7c. 0'50"-1'14"	B 8c. 1'15"-1'39"	A' 10c. 1'40"-2'12"	A 7c. Improviso Sax Alto 2'13"-2'37"	A 7c. Improviso Trombone 2'38"-2'59"	B 8c. 3'00"-3'26"	A' 10c. 3'27"-3'58"	Coda Fade out 3'59"-5'01"
Voz		x	x	x	x			x	x	
Violão	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Guitarra	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Bateria	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Baixo	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Trombone	x		x	x	x	x	x	x	x	x
Sax Alto	x		x		x	x	x		x	x
Clarinete	x		x		x	x	x		x	x

A canção tem um caráter bastante melódico e, ritmicamente apresenta – em todas as seções – divisões inerentes ao jazz, sobretudo com o uso do *swing* que Gunther Schuller denomina como sendo uma das fontes principais que refletem a singularidade do "ritmo" jazzístico. No livro *O velho Jazz* (1968), Schuller, embora reconhecendo a dificuldade de se chegar a uma definição desse aspecto "rítmico", explica:

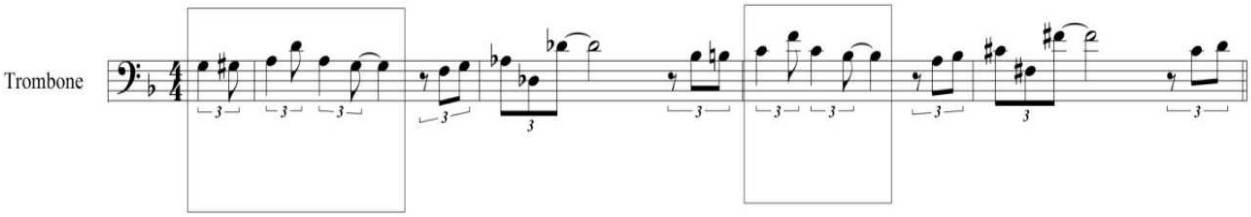
> O swing [...] significa uma pulsação regular e constante [...] a marcação exata da nota no lugar apropriado, mas se isso fosse tudo poder-se-ia atribuir a mesma característica à maior parte da "música clássica". Descobrimos, na análise do *swing* no jazz, haver duas características que não ocorrem na música clássica: 1) o tipo específico de acentuação e inflexão com que são tocadas ou cantadas as notas e 2) a continuidade com que elas se encadeiam [...] essa dimensão do impulso rítmico na frase jazzística é o que se denomina swing (Shuller, 1968, p. 20-22).

Segundo Berendt (*apud* Melo, 2010, p. 33) "Mesmo os tempos 1 e 3 ainda sendo "fortes", a partir do *Dixieland*[11] e do *Chicago*[12], o baterista passa a acentuar os tempos 2 e 4". Porém, o elemento rítmico mais importante que destacamos nesse trecho reduzido dos compassos 1 a 4 – presente na voz e nos sopros desde a introdução na linha melódica do trombone – é o uso de quiáltera irregulares (células rítmicas próprias de unidades ternárias). Esse "desenho rítmico" envolvendo bateria e baixo – em que ambos marcam os compassos com um leve acento nos tempos fracos – juntamente com essas divisões presentes na voz e no trombone (quiálteras irregulares), confirma o caráter polirrítmico presente na gênese do jazz, em especial nas influências procedentes das características musicais africanas.

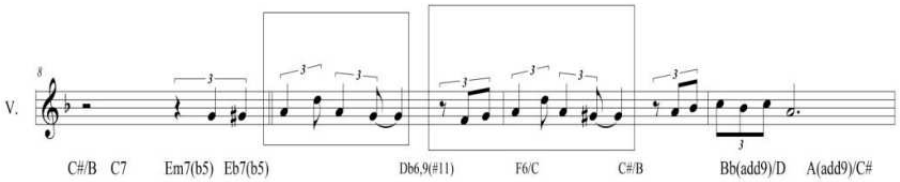
Exemplo 1 – Motivo rítmico (melodia da introdução no trombone)

[11] *Dixieland* ou simplesmente *dixie*, se refere ao *Hot Jazz* ou ao *New Orleans jazz*, estilo desenvolvido em *New Orleans* nos anos de 1910. (Melo, 2010, p.33).

[12] O Estilo Chicago é o New Orleans na cidade de Chicago nos anos de 1920, que, muitas vezes, consiste em substituir o baixo pela tuba e o violão pelo banjo. *Op. Cit.* p. 33.

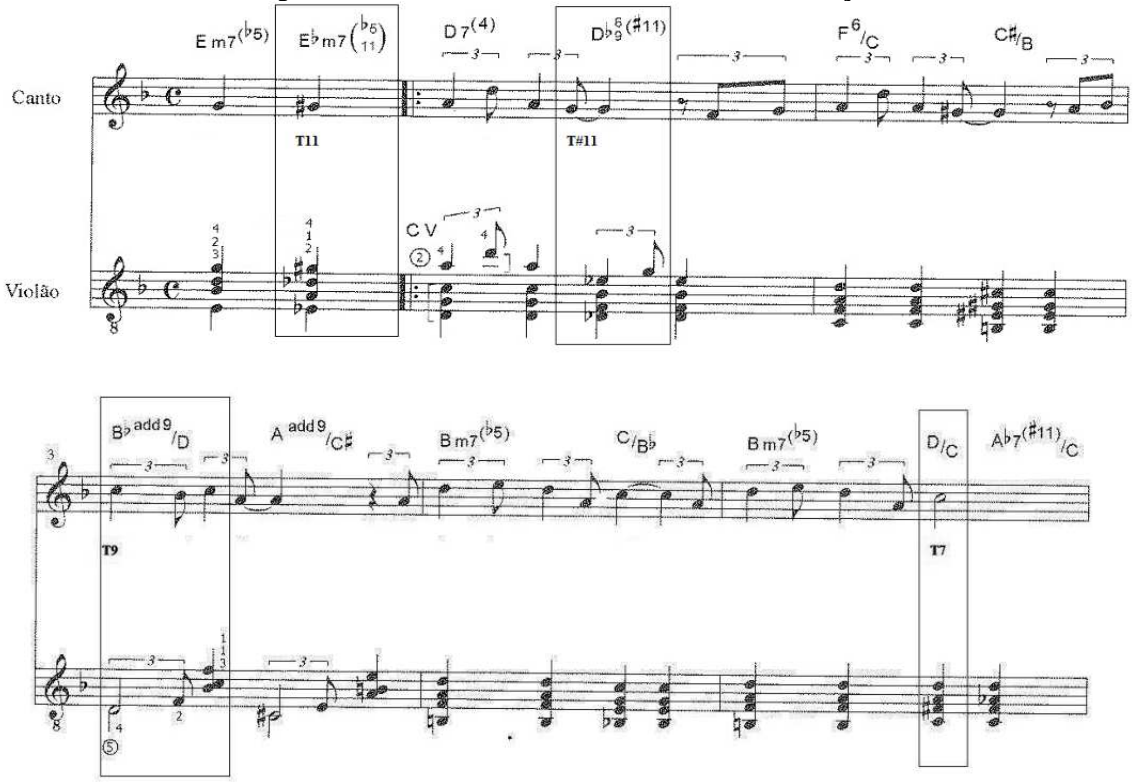


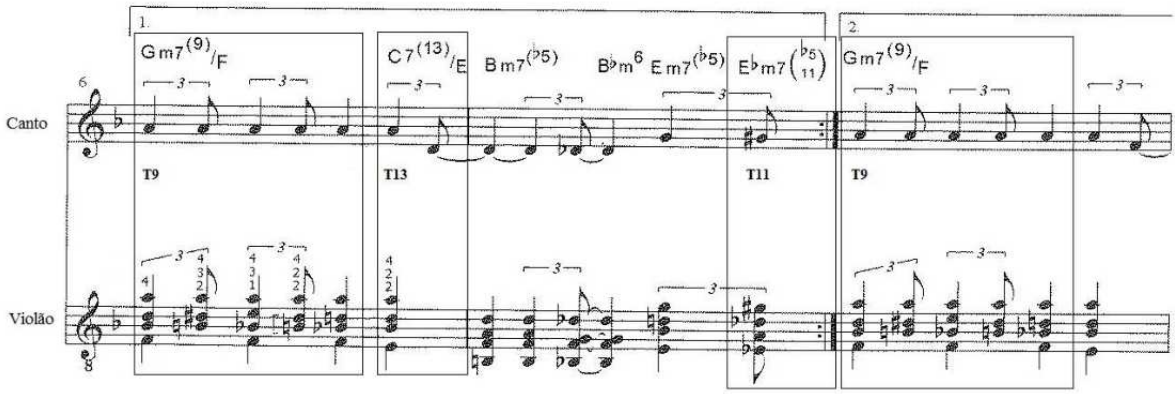
Exemplo 2 Motivo rítmico (melodia da voz na seção A)



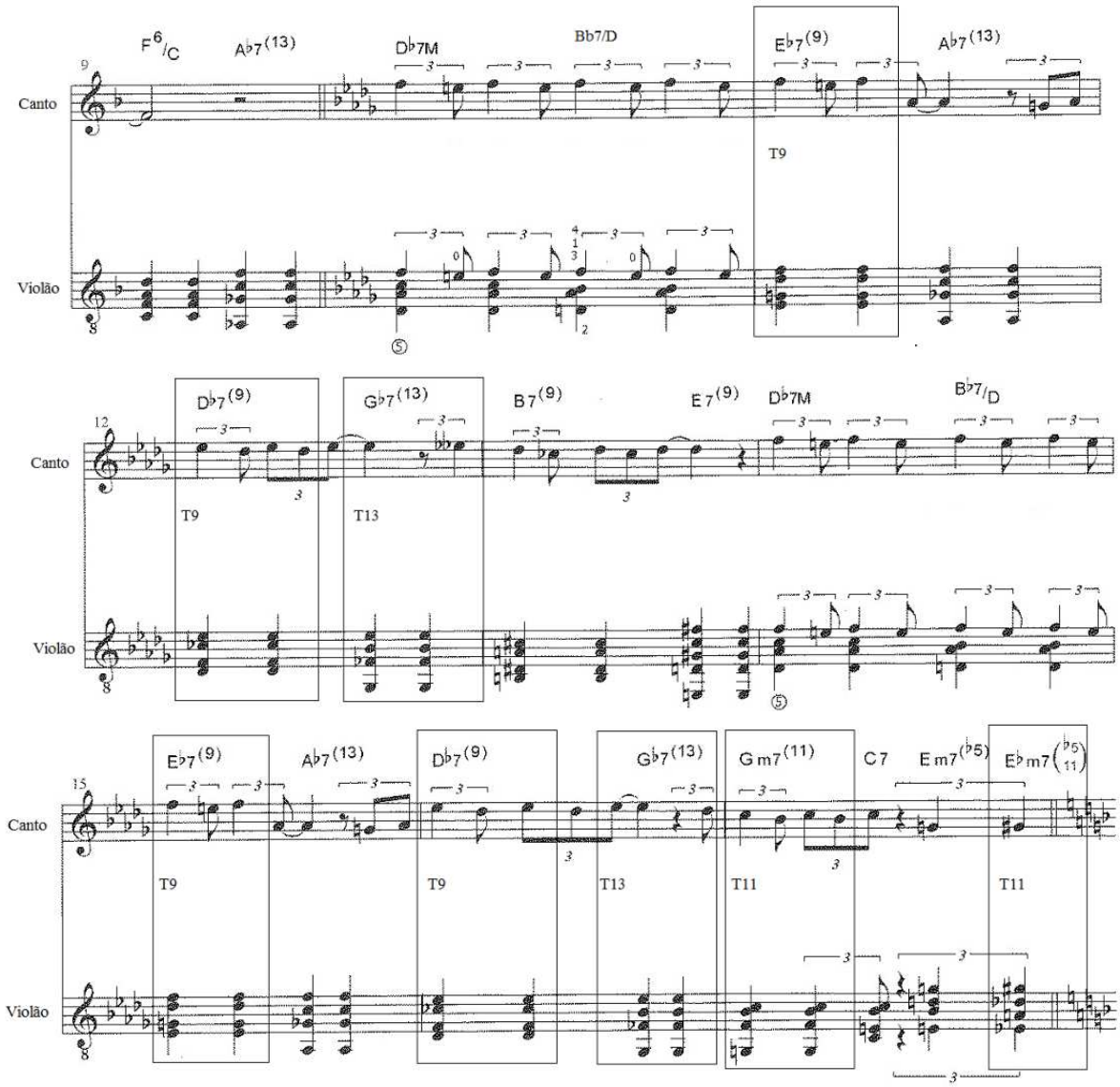
No que se refere aos traços melódicos, Guinga usa com frequência as tensões pertencentes aos acordes realizadas na melodia, procedimento que dá maior ênfase a estas tensões por serem realizadas pelo canto solista, sobretudo a nona (T9) e décima primeira aumentada (T#11), como podemos ver nos exemplos (3 e 4) abaixo, presentes na seções A e B:

Exemplo 3 – Análise melódica (melodia da voz – seção A)



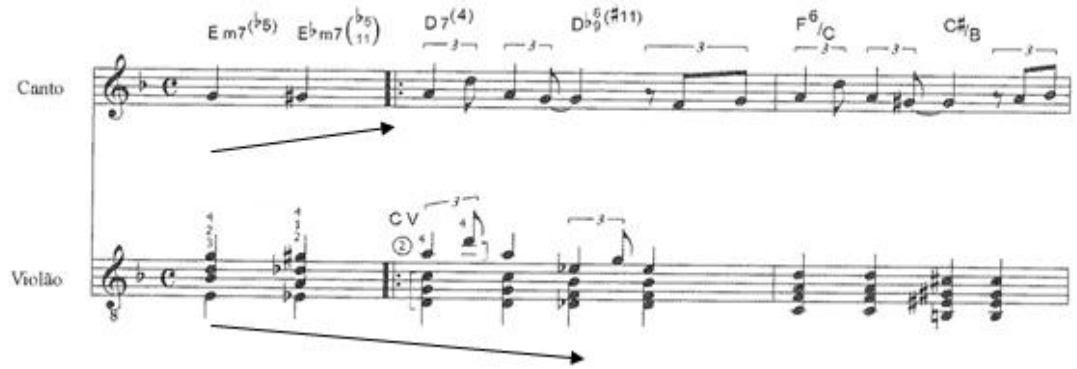


Exemplo 4 – Análise melódica (melodia da voz – seção B)



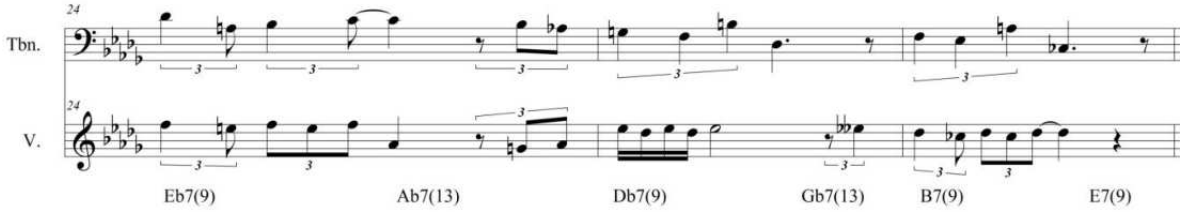
É perceptível e relevante o movimento cromático existente na seção A (nos dois primeiros compassos), sempre nos dois últimos tempos, fazendo um movimento contrário, mas de intenção também cromática com os baixos dos acordes de parte dessa seção.

Exemplo 5 – Análise melódica (movimento cromático entre voz e baixo dos acordes)



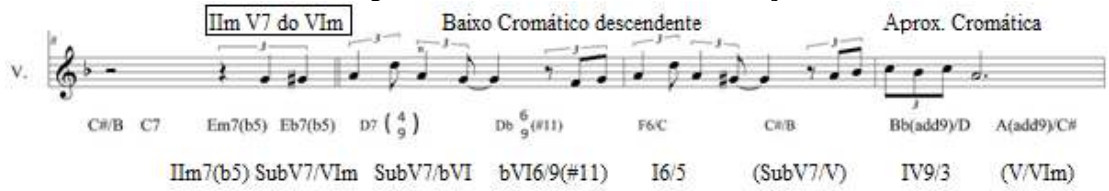
Ainda dentro dos traços melódicos – presentes em *Abluesado* – ressaltamos o diálogo da voz com o trombone, nos compassos 23 a 30, durante toda a seção B. Segundo (Hobsbawm, 1989, p.127), "O blues acompanhado se torna um dueto e o(s) instrumento(s), que ecoam e respondem a ele". Parece-nos que, nesta seção, há uma forte influência do blues – no que concerne a esse diálogo [voz/trombone] – na construção do arranjo.

Exemplo 6 – Trombone e voz na seção B



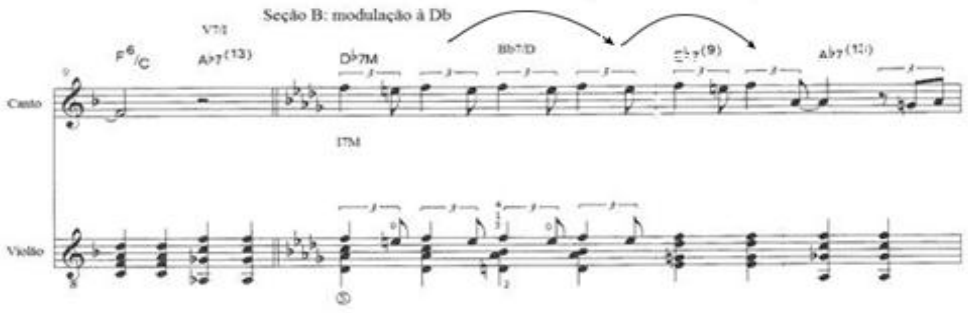
Ao examinarmos a harmonia de *Abluesado*, identificamos dois procedimentos distintos. Na seção A, Guinga utiliza um encadeamento com elementos cromáticos que se iniciam desde a anacruse até o quarto compasso como podemos observar na figura abaixo:

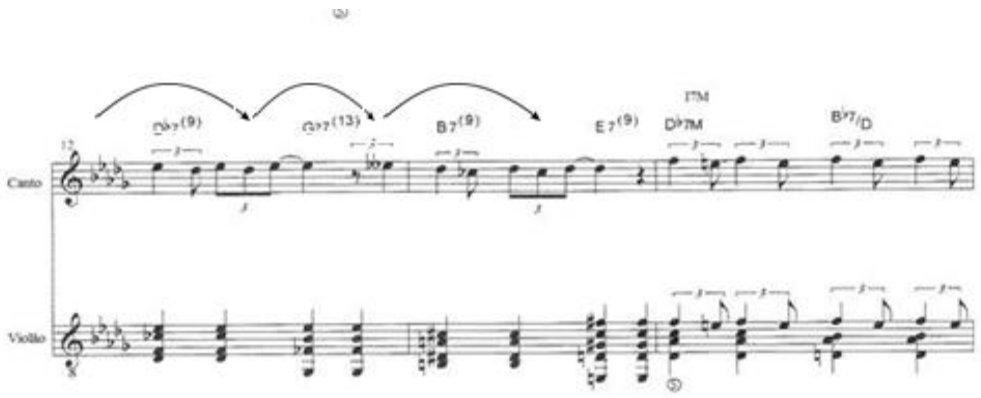
Exemplo 7 – Análise harmônica da seção A



Na seção B, o que nos chama atenção é o uso de dominantes consecutivas que têm início a partir do primeiro compasso dessa seção.

Exemplo 8 – Análise harmônica da seção B





No presente artigo, não fazemos uma investigação aprofundada da letra de *Abluesado*, entretanto, fazemos algumas considerações sobre o texto de Aldir Blanc, parceiro de Guinga em 36 canções (embora o CD *Noturno Copacabana* só tenha uma, a própria *Abluesado*). A letra de Aldir Blanc se concentra na presença de tipos ou gêneros populares que povoam o cotidiano – em especial do subúrbio carioca – e o diálogo existente nessa letra diz respeito aos dois personagens presentes: o blues e o samba canção ou – mais precisamente – a troca de elementos entre Brasil e os Estados Unidos, por vezes em oposição e, em outros pontos da letra, em uma completa mistura. Observemos tais imagens sugestivas da letra, presentes à seção A:

> Blues *e samba-canção guardam a contradição*
> *Neles a criação nos fala de querer, mas bebe pra esquecer, vive pra se suicidar.*
> *Se trens daqui vêm de lá, coca no guaraná, a retrô-volução.*
> *Sussurros em Sergipe*
> *- Sou Miss Mississipi, mas cresci no Irajá.*

Na seção B, Aldir cita personagens dos dois universos, trazendo o sambista Ney Lopes (nascido e criado no subúrbio carioca de Irajá), a cantora Billie Holiday e Billy May (compositor e arranjador norte americano). Nessa mesma seção, Aldir utiliza um jogo envolvendo termos relativos aos dois idiomas, em alguns momentos com sentido dentro da frase ("gente, night and day, como eu apanhei") ou simplesmente brincando com a sonoridade destes ("eu sou *silly* Billie sei, sem *Ice* ou *Holiday*").

> Examinemos a seção B:
> Ablusei *assim de porre,* I'm sorry*, meu Nei*
> *Eu sou* silly Billy*, sei, sem* Ice *ou* Holiday.
> *Gente,* night and day*, meu Deus, como eu apanhei !*
> *Minha vida, arranjo em ré do velho* Billy May

O trecho final da letra (seção A') ratifica toda a mistura entre os dois elementos centrais do texto, enfatizando a tristeza do blues ("um é azul e triste"), assim como a referência à religiosidade brasileira, ("o outro reza e peca"), que traz o conflito e/ou oposição entre lícito/ilícito, certo/errado, enraizados na nossa formação religiosa.

> Blues *e samba-canção, sopros no coração*
> *É suruba* downtown
> *Um é azul e triste o outro reza e peca e ainda é um tipo de cueca !*
> *Boneca, não seca*
> *Meu* blues*, sem beca de partida sujou legal na saída !*

Apesar de não haver – para aprofundar nossas impressões – um depoimento de Aldir Blanc sobre como ele concebeu a letra, nos parece procedente a ideia de que ele e Guinga vão além do pastiche para falar de músicas de boêmios, que buscam alívio dos problemas ("...meu Deus, como eu apanhei!") e da melancolia na música e na bebida ("bebe pra esquecer"). No fundo há em *Abluesado* uma evocação, a partir da melodia e do arranjo, de um cenário dos anos 1920 aos anos 1940, nos flashes de trens, canções (*Night and Day*) e cantores (Billie Holiday).

Nossa análise se concentrou, como citamos no início do texto, na performance da execução do arranjo de Paulo Aragão presente no CD *Noturno Copacabana*, no entanto ao analisarmos a execução de *Abluesado* com outras formações instrumentais, em shows ao vivo, inclusive sem a presença da voz, ratificamos os diversos aspectos musicais que consideramos próprios ao estilo que Guinga desenvolveu, tanto como cantor como violonista. No que se refere, por exemplo, à parte vocal da canção – em entrevista[13] – o compositor canta a melodia tentando imitar a sonoridade de um instrumento de sopro reforçando a raiz fundamental na construção de *Abluesado*, ou seja, a balada norte americana. A seção B, onde a melodia atinge sua região mais aguda, demonstra outro traço relativo à performance própria de Guinga, posto que o mesmo alterna o acompanhamento do seu violão que, ora toca os acordes marcando os tempos dos compassos – juntamente com o baixo e a bateria – ora usa o efeito conhecido como "chord melody", onde voz e violão soam juntos rítmica e a melodicamente.

O arranjo contempla o permanente diálogo entre a voz e os instrumentos de sopro, como podemos observar a partir do oitavo compasso da seção A, onde os clarinetes e o saxofone dialogam até a frase feita pelo trombone que tem a função de preparar para a modulação para Db da seção B. Esta seção traz de forma mais contundente – nos seus 8 compassos – esse diálogo voz e sopros, visto que durante toda a seção o trombone "responde" a cada frase da melodia principal. A seção A' é similar à primeira seção, utilizando ao final um trecho com harmonia com acordes de quarta, em bloco e que precedem o jogo de "improvisos" – o compositor canta a melodia tentando imitar a sonoridade de um instrumento de sopro reforçando a raiz fundamental na construção de *Abluesado*, ou seja, a balada norte americana. A seção B, onde a melodia atinge sua região mais aguda, demonstra outro traço relativo à performance própria de Guinga, posto que o mesmo alterna o acompanhamento do seu violão que, ora toca os acordes marcando os tempos dos compassos – juntamente com o baixo e a bateria – ora usa o efeito conhecido como "chord melody", onde voz e violão soam juntos rítmica e a melodicamente.

O arranjo contempla o permanente diálogo entre a voz e os instrumentos de sopro, como podemos observar a partir do oitavo compasso da seção A, onde os clarinetes e o saxofone dialogam até a frase feita pelo trombone que tem a função de preparar para a modulação para Db da seção B. Esta seção traz de forma mais contundente – nos seus 8 compassos – esse diálogo voz e sopros, visto que durante toda a seção o trombone "responde" a cada frase da melodia principal. A seção A' é similar à primeira seção, utilizando ao final um trecho com harmonia com acordes de quarta, em bloco e que precedem o jogo de "improvisos"[14] entre saxofone, clarinete e trombone. A voz de Guinga retoma a seção B e a canção vai para o seu final, tendo a guitarra como o instrumento que improvisa sobre os acordes do fade out. A despeito, a guitarra é o instrumento com maior liberdade no arranjo,

[13] Guinga em entrevista realizada, Recife, dia 07/12/2012.
[14] Paulo Aragão escreve as partes dos sopros.

visto que tem como função primordial fazer harmonia da canção, sem necessariamente permanecer num bloco harmônico com o violão.

O objetivo desse artigo é enriquecer o estudo de análise musical, tendo como plataforma o universo do repertório da música popular urbana, partindo da premissa da contextualização do compositor, as influências sofridas por sua formação musical – formal e empírica – assim como os fenômenos que refletem na sua obra como a multiplicidade de gêneros e sua performance.

REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira* . Disponível em http://www.dicionariompb.com.br/guinga/dados-artisticos Acesso em: 06 jan. 2013

BAIA, Silvano. Estudos sobre música popular: considerações sobre a formação de um campo acadêmico. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XVII, 2007, São Paulo. *Anais*... Disponível em http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_SFBaia.pdf Acesso em 10 jan. 2013.

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música*. Dissertação de Mestrado, Música, UNIRIO, 2006.

ESCOBAR, Carlos Althier de Souza Lemos (Guinga). Entrevista realizada por Mônica Sinelli. Disponível em http://monicasinelli.hdfree.com.br/guinga.pdf Acesso em 05 jan. 2013.

_____. *Entrevista por Mauro Dias na internet*. Disponível em http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/mpb/mpb6/09.htm Acesso em 09 jan. 2013

_____. *Entrevista ao Instrumental SESC Brasil*. Disponível em < http://www.youtube.com/watch?v=5VwfGfvdAPg&feature=relmfu> Acesso em 09 jan. 2013.

_____. *Entrevista concedida à Aylton Magioli para o Clube do Jazz*. Disponível em http://www.clubedejazz.com.br/noticias/noticia.php?noticia_id=187 Acesso em 10 jan. 2013.

_____. *Entrevista realizada em Recife*, 2012. Gravada no dia 07/12/2012.

_____. *Entrevista ao canal WMTV Music Television*. Disponível em http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=MgozqUyh2Ks . Acesso em 12 jan. 2013

HOBSBAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1989.

HOMEM DE MELO, Zuza & SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo*: *85 Anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Editora 34, 1997.

MARQUES, Mário. *Guinga. Os mais belos acordes do subúrbio*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

MELO, Cleisson de Castro. *A influência do Jazz: a swing era na música orquestral de concerto brasileirano período de 1935-1965*. Dissertação de Mestrado em Música, UFBA, 2010.

SCHULLER, Gunther. *O velho Jazz*. São Paulo: Editora Cultix, 1968.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Ícone*, v. 10, n. 2, p. 1-12, 2008. Disponível em < http://www.icone-ppgcom.com.br/index.php/icone/article/viewFile/23/29> Acesso em 10 jan. 2013.

As manifestações de música étnica no Paraná: entre a memória e o mercado, entre a sociabilidade e a afirmação identitária

Paulo Guérios
pguerios@ig.com.br
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Resumo: Esta comunicação trata de um projeto de pesquisa em andamento acerca das manifestações musicais associadas com um dado marcador étnico por seus produtores e consumidores, no Estado do Paraná. O projeto Sonoridades do Paraná" se propõe a realizar um estudo comparativo das características, usos e funções das músicas produzidas em diferentes agrupamentos sociais no Estado do Paraná. A partir de observações em campo, de entrevistas e do registro destas manifestações, busca-se discutir como os membros destas redes sociais compreendem sua produção musical, como as inserem e as fazem circular dentro de sua configuração social e como, ao fazê-lo, reconstroem os limites do grupo, sua identidade social e sua memória. Os marcadores étnicos levaram a um primeiro recorte destes grupos, dada sua importância nos discursos encontrados em campo: são vários os grupos que se identificam atualmente no Paraná como grupos musicais ucranianos, italianos ou japoneses, por exemplo. Estes grupos produzem sons que reconhecem como sendo de sua origem étnica, buscando por vezes montar repertórios a partir do contato com imigrantes mais idosos ou de pesquisas em arquivos locais. A presente comunicação pretende relatar alguns dos resultados obtidos nestas primeiras fases do projeto, que resultaram na produção de um CD de "Temas ucranianos" e de outro, em fase de conclusão, de "Temas italianos", assim como na escrita de artigos e comunicações (por exemplo Guérios, 2010, 2011, 2013). Pretende-se aqui um primeiro esforço no sentido de estabelecer uma leitura comparativa entre as manifestações registradas no primeiro e no segundo CDs mencionados.
Palavras-chave: memória; identidade; música – imigrantes no Brasil

Abstract: This presentation concerns an ongoing research project on musical practices from the state of Paraná which are viewed by its producers and consumers as associated with a given ethnic marker. The project "Sonorities from Paraná" proposes a comparative study of the characteristics, uses and functions of the music produced in different social groups in the state of Paraná. The aim is to discuss, based on fieldwork observations, interviews and the documenting of these events, how members of these social networks understand their musical production, how they circulate it within their social networks and how, in doing so, they reconstruct the boundaries of the group, their social identity and memory. Given the relevance of ethnic markers to the fieldwork material, these constituted the primary focus of research on musical groups that identify themselves as Ukrainian, Italian or Japanese. These groups produce sounds they recognize as being of ethnic origin, sometimes organizing their repertoire through contacts with elder immigrants, or through research in local archives. This presentation addresses some of the results obtained in these early stages of the project, which resulted in both the production of a CD of "Ukrainian Themes" and another, nearing completion, of "Italian Themes", and the completion of articles and additional presentations (eg Guérios, 2010, 2011, 2013). Our intention is to make an initial effort in establishing a comparative reading among the manifestations recorded in the aforementioned CDs.
Keywords: memory; identity; immigrant music – Brazil

Esta comunicação trata de um projeto de pesquisa em andamento acerca das manifestações musicais associadas com um dado marcador étnico por seus produtores e consumidores, no Estado do Paraná.

O projeto "Sonoridades do Paraná" propõe-se a realizar um estudo comparativo das características, usos e funções das músicas produzidas em diferentes agrupamentos sociais no Estado do Paraná. A partir de observações em campo, de entrevistas e do registro destas manifestações, busca-se discutir como os membros destas redes sociais compreendem sua produção musical, como as inserem e as fazem circular dentro de sua configuração social e como, ao fazê-lo, reconstroem os limites do grupo, sua identidade social e sua memória. Ao mesmo tempo, o projeto tem o objetivo de estudar os usos de instrumentos musicais pelos produtores, as estruturações dos elementos sonoros presentes em suas composições e arranjos, seus processos de notação e suas teorias "êmicas" acerca do fenômeno musical.

O Estado do Paraná foi formado a partir da confluência de pessoas das mais diversas origens. Desde o final do século XIX, devido às políticas de colonização levadas a cabo pelas autoridades estatais, seus núcleos originais de povoamento (de indígenas, portugueses e negros) começaram a combinar-se com correntes migratórias de camponeses europeus, originários de diferentes pertencimentos étnicos. Ao longo do século XX, o Estado recebeu ainda novas ondas de remigração, desta vez majoritariamente interna: no interior do Estado, a presença de migrantes do Rio Grande do Sul cresceu sensivelmente quando do surgimento da terceira e da quarta gerações de descendentes de imigrantes, visto que as terras no interior do Paraná eram muito mais baratas do que aquelas de seu Estado de origem.

Na maior parte dos casos, estas diferentes origens apagaram-se progressivamente, visto que boa parte dos descendentes de imigrantes desligou-se de suas comunidades de origem. Nas grandes cidades do Estado – e em especial na capital Curitiba – estes indivíduos ingressaram definitivamente nos circuitos relativos ao capitalismo globalizado.

Em vários casos, no entanto, este processo de contato redundou na criação de comunidades relativamente corporadas, que trabalharam no sentido da manutenção de seus traços culturais de origem e na construção de fronteiras em relação à sociedade englobante. As mýsicas de origem étnica operaram, por um lado, no sentido da reafirmação da exist~encia de uma substância identitária, pois, como afirma Turino (2008: 106), "enquanto articulações públicas enquadradas para recerb atenção especial, as artes são pontos de encontro chave para grupos identitários, e centrais par aas representações da identidade". Ao mesmo tempo estas comunidades passaram, mesmo que de modo não reconhecido ou não consciente, por um processo paulatino de assimilação às dinâmicas sociohistóricas locais. [1]

Este panorama redundou em um complexo processo de sínteses e separações que, no que diz respeito às manifestações sonoras, veio a configurar a presença de uma *paisagem sono-*

[1] Durante as últimas décadas o estudo de comunidades de imigração seguiu o chamado viés "multiculturalista", constituído a partir da crítica ao viés da "assimilação" empregado nas primeiras décadas do século XX. A crítica ao emprego do conceito de "assimilação" deveu-se especialmente ao fato de que ele pressupõe a existência de uma sociedade englobante homogênea à qual o imigrante acabaria por ser "assimilado". Ao mesmo tempo, no entanto, esta crítica acabou por desconsiderar os efeitos de transformação cultural observados nas comunidades imigratórias. Deste modo, propõe-se atualmente o retorno do uso do conceito de assimilação, porém transformado (a respeito desta discussão, ver Truzzi, 2012).

ra (Schafer, 1994) diversificada e sincrética. De fato, marcadores étnicos são aí frequentemente acionados por diferentes grupos no sentido de emprestar uma substância e uma identidade a sua produção musical. São vários os grupos que se identificam atualmente no Paraná como grupos musicais ucranianos, italianos ou japoneses, por exemplo. Estes grupos produzem sons que reconhecem como sendo de sua origem étnica, buscando por vezes montar repertórios a partir do contato com imigrantes mais idosos ou de pesquisas em arquivos locais.

Por estes motivos, o projeto "Sonoridades do Paraná" foi direcionado inicialmente no sentido de levar em consideração a relevância deste discurso étnico na produção musical feita no Estado, enfocando tais grupos musicais como seu objeto de pesquisa. No ano de 2010, assim, foi lançado no escopo deste projeto um primeiro CD, cuja pesquisa foi financiada pelo Edital do Fundo Municipal de Cultura da Fundação Cultural de Curitiba, em um Edital de Apoio ao Registro de "Patrimônio Imaterial" da capital paranaense, dentro da categoria "Formas de Expressão". Este primeiro CD enfocou a música ucraniana no Paraná, envolvendo grupos e membros das comunidades de origem ucraniana nas cidades de Curitiba, Prudentópolis e Rio Azul, e foi denominado de "Temas Ucranianos". Atualmente, um segundo CD está em fase final de produção. Também financiado pela Fundação Cultural de Curitiba, em um edital de mecenato relativo ao registro de "Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural", trata dos "Temas Italianos". A pesquisa relativa a este segundo CD concentra-se na região metropolitana de Curitiba, onde localizam-se as principais comunidades de origem italiana no Estado. A pesquisa vem sendo feita de forma participativa, tentando ao mesmo tempo conciliar as diferenças presentes entre as diferentes orientações e significações das músicas étnicas, que são frequentemente alvo de disputas entre os membros do grupo (ver a respeito Guérios, 2013).

A presente comunicação pretende relatar alguns dos resultados obtidos nestas primeiras fases do projeto. Alguns destes resultados já foram publicados em artigos e comunicações anteriores (por exemplo Guérios, 2010, 2011, 2013), mas pretende-se aqui um primeiro esforço no sentido de estabelecer uma leitura comparativa entre as manifestações registradas no primeiro e no segundo CDs mencionados acima.

Os "Temas Ucranianos" puderam ser organizados a partir de sua maior ou menor proximidade em relação ao universo religioso. De fato, as principais manifestações musicais "ucranianas" no Paraná ocorrem espontaneamente em dados momentos fortes do calendário religioso da Igreja Católica Ucraniana de Rito Oriental. A quase totalidade dos imigrantes ucranianos vindos ao Paraná pertenciam a esta Igreja, que segue a autoridade do papa romano mas adota o rito bizantino das Igrejas Ortodoxas. As especificidades do processo histórico da instalação das colônias ucranianas no Paraná explicam parcialmente o motivo da permanência da relevância desta referência à religião no grupo (Guérios, 2010): os ucranianos (então autorreferidos como "rutenos") chegaram ao Estado no momento em que as autoridades locais voltavam a direcionar as levas imigratórias para o interior de florestas virgens do Estado. Até 1870, as poucas colônias criadas na então Província do Paraná situavam-se em locais distantes dos núcleos já estabelecidos, e não conseguiram subsistir devido ao isolamento e à falta de estrutura para escoar o que conseguiam produzir. Por este motivo, a partir deste ano os imigrantes que chegavam à Província eram estabelecidos nos arredores destes núcleos populacionais (cidades como Curitiba ou Ponta Grossa). Os rutenos começaram a emigrar quando da chegada das estradas de ferro a suas terras de origem,

no início da década de 1890. Neste período, as principais cidades paranaenses já tinham colônias suficientes nos seus arredores, enquanto o interior do Estado permanecia inexplorado. Os rutenos foram então direcionados ao centro-sul do Paraná, em regiões distantes cerca de 200km da capital, e assentados em meio à densa floresta de pinheiros ali existente. Os primeiros anos de existência das colônias foram assim muito difíceis, com grande taxa de mortalidade e com um processo acelerado de mudança da ordem moral dos colonos. Estes solicitaram então a vinda de sacerdotes de sua terra de origem, para que, em suas palavras, servissem como "pastores para seu rebanho" e restaurassem a centralidade dos valores religiosos. Embates com lideranças leigas, chegadas ao Brasil na década de 1920, e mesmo as ações de nacionalização do Estado Novo de Getúlio Vargas não foram capazes de diminuir a centralidade do papel desempenhado por estes sacerdotes enquanto lideranças não apenas religiosas, mas também econômicas e políticas (Guérios, 2012). Estes mesmos sacerdotes assimilavam a "cultura ucraniana" aos valores religiosos, e publicaram em gráficas próprias livros de cantos (as chamadas "cantêtchkas"), enquanto ensinavam em escolas de caráter étnico (as "escolas de sábado", ou "*subotna shkoly*") os principais cantos, os rituais e a língua ucranianos.

O CD "Temas Ucranianos" inicia-se assim com dois cantos propriamente religiosos, gravados respectivamente na missa de Páscoa e no encontro de Natal de Corais nas catedrais de Prudentópolis e Curitiba. Os cantos, conhecidos pelos componentes da comunidade, são cantados em polifonia (em geral de duas vozes, masculina e feminina) em linhas melódicas interdependentes mas distintas (ou seja, sem que sigam uma lógica fixa como a das terças paralelas). A sonoridade polifônica da música religiosa do Rito Oriental marca todas as canções registradas em campo, motivo pelo qual empresta um eixo à organização interna do CD. Seguem-se nele, assim, dois cantos de Natal ("*Koliadê*"), que são entoados de casa em casa em visitas feitas na véspera de Natal por coros formados por vozes da vizinhança. Após estes, ouve-se dois cantos de Páscoa ("*Hailkê*") gravados nas brincadeiras que ocorrem após a missa de Páscoa, que funcionam como cantigas de roda. A seguir, duas faixas registram cantos de casamento, parte das elaboradas cerimônias que ainda hoje se estendem, nas comunidades do interior, por três dias consecutivos. Por fim, seguem-se os cantos populares ("*narodni pisni*"), que comentam fatos da vida camponesa, fazem sátiras de situações cotidianas, constituem elogios patrióticos ou falam dos encontros e desencontros das relações amorosas. A principal referência de repertório para estes cantos é um livreto editado na década de 1960 por um sacerdote, e que passou assim por um crivo anterior em relação à moralidade de suas letras. Estas canções são polifônicas, assim como os cantos religiosos. O CD encerra-se com canções folclóricas registradas junto a um Grupo Folclórico da capital, que se dedica ao canto, à dança e à "manutenção da cultura" ucraniana. Este grupo, composto por pessoas de formação superior e com acesso à internet e a viagens à Ucrânia, segue a cartilha estética de grandes grupos folclóricos do próprio país de origem e do Canadá, nação que recebeu boa parte dos emigrantes desta origem étnica no século XIX. Seus componentes utilizam-se igualmente das versões gravadas de músicas folclóricas feitas por conjuntos como o Grupo Virsky, de Kiev, na produção de seus arranjos. Na Europa Oriental da época da cortina de ferro, os governos das diferentes repúblicas satélite da União Soviética estimulavam as produções folclóricas relativas a cada nacionalidade, construindo um espaço para que elas se tornassem "afirmações ´artísticas´, maravilhosas e bem organizadas do orgulho e da identidade local, regional ou nacional" – como afirma para o caso búlgaro Timothy Rice em sua monografia *May it fill your soul* (Rice, 1994, p. 27).

Já o CD "Temas italianos", atualmente em fase final de produção, registra as manifestações musicais ligadas a esta segunda origem étnica, cuja pesquisa concentrou-se, como afirmado acima, nos arredores da capital. Isto se explica parcialmente pelo fato de a grande onda de emigração italiana ter chegado ao Estado do Paraná a partir de meados de 1870, e ter sido assim direcionada aos arredores de núcleos já constituídos. De fato, uma parte dos imigrantes italianos chegados nesta década foi direcionado a uma colônia no litoral paranaense, a cerca de 70km da capital, mas o insucesso da colônia implicou na transferência de quase todos os colonos para os arredores de Curitiba, no atual bairro de Santa Felicidade e nos atuais municípios vizinhos de Colombo, São José dos Pinhais e Campo Largo. Os núcleos de povoamento autorreconhecidos como "italianos" estão assim na capital ou a curta distância dela, o que implica em uma configuração muito mais urbana para a produção musical e em uma sonoridade que recorre de modo muito mais explícito a uma instrumentação moderna (uso de teclados ou violões ao invés de rabecas e bumbos), a arranjos que lançam mão de harmonias ocidentais simplificadas (de acordo com a lógica tônica – subdominante – dominante – tônica ao invés de escalas modais ou polifonias interdependentes) e à preocupação com a adequação da substância musical a suas situações de consumo (seleção de repertórios "dançantes", "alegres" ou "românticos" para fazer jus a situações de festa, eventos em restaurantes ou festas étnicas como a Festa da Uva de Colombo ou a Festa do Frango e da Polenta em Santa Felicidade). Ao mesmo tempo, a "música italiana" feita no Paraná pode também seguir o discurso da "preservação da cultura", como é o caso de um grupo de Colombo que busca na internet referências a músicas tradicionais do Vêneto e monta a partir daí seu repertório, ou o caso das músicas tidas como "típicas", tais como *La Bella Polenta* ou *Mérica, Mérica.* Em todos os casos, a música tem um papel importante no que diz respeito à formação de núcleos de sociabilidade dentro da experiência da metrópole, sendo que todos os grupos corais pesquisados fundamentam-se sobre esta possibilidade de constituição de uma vida comunitária: como diria Simmel (1983, p. 163 a 166), a música torna-se aqui um fator de "sociação" ao agregar pessoas que em alguns casos sequer têm ascendência italiana, mas que se identificam com os princípios e valores do grupos assim auto-representado. A religiosidade, por fim, ocupa neste grupo um papel marginal – no que diz respeito à produção musical, já que boa parte dos grupos contatados compõe-se de católicos praticantes. As manifestações espontâneas da musicalidade italiana, no entanto, ocorrem aqui mais ligadas à comensalidade ou a momentos de festas típicas do que a celebrações ou momentos fortes do calendário religioso.

Deste modo, o projeto "Sonoridades do Paraná" vem demonstrando o pressuposto básico de qualquer estudo etnomusicológico, que busca estabelecer os nexos entre a experiência sociohistórica particular vivida por um dado grupo e a constituição da substância de suas manifestações musicais, evitando a autonomização da música enquanto obra de arte. Como afirma Merriam (1964, p. 27), "música é um fenômeno unicamente humano, que existe apenas em termos de interações sociais; isto é, é feito por pessoas para outras pessoas, e é comportamento aprendido. Ela não existe e não pode existir de, por e para si mesma; sempre devem haver seres humanos fazendo algo para produzi-la. Em suma, ela não pode ser definida como um fenômeno sonoro apenas, pois envolve o comportamento de indivíduos e grupos de indivíduos". Entre projetos de afirmação étnica, memórias reconstituídas do passado e projetos comerciais, as músicas étnicas do Paraná respondem assim, em sua própria substância, às necessidades expressas por aqueles que as produzem e consomem.

REFERÊNCIAS

GUÉRIOS, P. R. "A presença da música sacra na vida cotidiana dos descendentes de ucranianos de Prudentópolis-PR". *Música & Cultura* (Salvador. Online), v. 5, pp. 1-10, 2010.

_____. "Das relações entre música popular e folclore: o caso da música ucraniana no Estado do Paraná". In: REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA MERCOSUL, IX, 2011, Curitiba. *Anais*... Curitiba, 2011.

_____. *A imigração ucraniana ao Paraná: memória, identidade e religião*. 1. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2012. 278p., 2012.

_____. Sobre a pesquisa e registro de sonoridades: da produção cultural em Antropologia. *Revista de Antropologia* (USP), v. 56, n. 1, p. 360-389, 2013.

MERRIAM, A. *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern Un.Press, 1964.

RICE, T. *May it fill your soul: Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: The Un. of Chicago Press, 1994.

SCHAFER, R. M. *The Soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. New York: Knopf, 2nd ed., 1994

SIMMEL, G. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

TRUZZI, O. Assimilação ressignificada: novas interpretações de um velho conceito. *Dados*, v.55, n. 2, p. 517-553, 2012.

TURINO, T. "Habits of the self, identity, and culture", in _____. *Music as social life: The politics of participation*. Chicago: Univ. of Chicago, pp. 93-121, 2008.

A tradição no patrimônio musical do cavalo-marinho de pernambuco

Paulo Henrique Lopes de Alcântara
pauloetnomus@gmail.com
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Resumo: O cavalo-marinho é um folguedo característico da zona da mata norte de Pernambuco, constituído por música, dança, poesia e representação dramática. O objetivo deste artigo é avançar na compreensão do patrimônio musical do cavalo-marinho a fim de analisar suas atuais transformações como tentativa de adaptação a um novo contexto: o mercado cultural. Este estudo consiste na articulação interdisciplinar da etnomusicologia com a antropologia através dos conceitos de "mudança musical" e "tradição".
Palavras-chaves: cavalo-marinho; patrimônio musical; mudança musical; tradição.

Abstract: Cavalo-marinho is a typical popular form of expression from the Zona da Mata Norte of Pernambuco, which consists of music, dance, poetry and dramatic representation. The purpose of this article is to advance an understanding of the cavalo-marinho musical tradition in order to analyze its current transformations as having resulted from an attempt to adapt to a new context: the cultural market. This study is an interdisciplinary articulation of ethnomusicology and anthropology through the concepts of "musical change" and "tradition."
Keywords: cavalo-marinho; musical heritage; musical change; tradition.

Introdução

O cavalo-marinho é um folguedo característico da zona da mata norte de Pernambuco, constituído por música, dança, poesia e representação dramática.

Brincado predominantemente por cortadores de cana-de-açúcar (Murphy, 2008, p. 27), o cavalo-marinho traz dentro de si aspectos históricos relacionados ao trabalho no campo, onde a devoção e a ludicidade da *brincadeira* tornam-se elementos indispensáveis à dura realidade desses trabalhadores rurais.

Nos últimos anos, entretanto, esse folguedo iniciou um processo de inserção em um novo contexto: o mercado cultural.

Este fenômeno foi fortemente estimulado pelo *manguebeat*, movimento artístico recifense iniciado na década de 1990, marcado pela busca de uma nova expressão sonora através das misturas entre as tradições musicais pernambucanas e a música *pop* contemporânea.

Neste sentido, o objetivo deste artigo é avançar na compreensão do patrimônio musical do cavalo-marinho, a fim de analisar sua crescente inserção no mercado cultural após o surgimento do *manguebeat*, bem como as atuais mudanças das concepções e práticas do fazer musical desse folguedo como uma adaptação estratégica a esse novo contexto.

Neste sentido, uma abordagem interdisciplinar lançará mão da bibliografia etnomusicológica e antropológica, envolvendo o conceito de "mudança musical" (Nettl, 2005, 2006) e o controverso conceito de "tradição" (Balandier, 1976; Hobsbawm, 1997).

O patrimônio musical no cavalo-marinho de Pernambuco

A música apresenta-se como um constituinte de fundamental importância dentro do cavalo-marinho, pois mantém constante diálogo com os aspectos cênicos, poéticos e coreográficos da *brincadeira*, sendo o elemento unificador, estruturador e sustentador da performance. Ela orienta e intensifica o conteúdo dramático do espetáculo, alimenta e coordena os movimentos coreográficos e reponde aos versos recitados.

O conjunto musical do cavalo-marinho é chamado de *banco*, que é responsável pela execução do repertório deste folguedo, basicamente composto pelos gêneros da *toada* (repertório cantado) e do *baiano,* ou *baião* (repertório instrumental).

Formado por cantores/instrumentistas, seus componentes são os tocadores de rabeca (violino popular composto por quatro cordas afinadas em quintas), pandeiro, *bage* (idiofone raspador feito de madeira de taboca) e mineiro. O rabequeiro geralmente não canta, e o pandeirista assume a função de *toadeiro* principal, o responsável por "puxar" as *toadas*, sendo respondido pelos *toadeiros* de apoio, que geralmente são os tocadores de *bage* e mineiro.

Esse patrimônio musical, entretanto, tem sofrido significativas transformações a partir de sua inserção em um novo contexto: o mercado cultural.

O movimento mangue: a valorização do tradicional através da modernização

O *manguebeat* foi um movimento artístico, sobretudo musical, desencadeado no Recife em inícios da década de 1990, caracterizado pelas fusões e combinações entre as tradições musicais locais e as músicas de ampla circulação internacional (Sandroni, 2009, p. 64).

Duas ações foram as principais ferramentas do *manguebeat*: a primeira consistiu em proporcionar novas formas de divulgação das músicas "folclóricas" e de seus artistas populares; e a segunda foi proporcionar aos jovens músicos recifenses a possibilidade de desenvolver um trabalho criativo fundamentado nos amálgamas possíveis entre essa tradição e a modernidade do *pop* contemporâneo (Vargas, 2007, p. 17).

Neste sentido, em relação ao cavalo-marinho, merecem destaque as presenças do mestre Salustiano e do grupo Mestre Ambrósio.

Manoel Salustiano Soares (1945-2008) foi um mestre e rabequeiro de cavalo-marinho que se mudou da zona da mata norte de Pernambuco para a região metropolitana do Recife em 1965. Devido ao seu talento artístico e à sua grande capacidade de articulação, mestre Salustiano obteve espaço nos grandes meios de comunicação e nas esferas administrativas de órgãos culturais, tornando-se um dos artistas populares de maior evidência dentro da nova cena musical recifense e um referencial para os *brincadores* de cavalo-marinho que permaneceram no interior. A produção de seus quatro CDs (*Sonho da Rabeca, As três gera-*

ções, Cavalo-Marinho e *Mestre Salú e a sua rabeca encantada*) constitui um marco inicial da inserção do cavalo-marinho no mercado cultural que se abria às tradições musicais pernambucanas a partir do *manguebeat*.

Dentre as várias bandas formadas dentro do *movimento mangue*, o grupo Mestre Ambrósio possui uma relação mais íntima com a *brincadeira* do cavalo-marinho. Sua história começa em 1990 com a chegada do etnomusicólogo norte americano John Murphy à Pernambuco, com o objetivo de estudar o cavalo-marinho para sua tese de doutorado. Nessa oportunidade, um estudante de música da Universidade Federal de Pernambuco trabalhou durante dois anos como assistente de pesquisa de Murphy, e a partir dessa experiência concebeu e implementou um projeto musical bem-sucedido e influente: trata-se de Sérgio Veloso, mais conhecido como "Siba", líder do grupo Mestre Ambrósio, fundado em 1992 (Sandroni, 2009, p.66).

Ao longo dos seus nove anos de existência, o Mestre Ambrósio produziu três CDs: *Mestre Ambrósio* (1995), *Fuá na casa de Cabral* (1999) e *Terceiro Samba* (2001), onde gêneros tradicionais da cultura pernambucana coexistem com gêneros como o rock, além de outras sonoridades estrangeiras (Galinsky, 1999, p. 130) dentro de um *pop* voltado à revitalização e valorização das tradições musicais pernambucanas.

A partir do movimento *mangue*, e mais precisamente com as presenças de mestre Salustiano e do grupo Mestre Ambrósio, o cavalo-marinho passou a marcar presença no mercado cultural. Essa inserção da "tradição" na "modernidade" trouxe mudanças significativas nas práticas e concepções musicais desse folguedo.

A mudança musical no campo das tradições

O *movimento mangue* contribuiu significativamente para mudanças nas concepções e práticas musicais no cavalo-marinho, comprovando que a tradição não está imune às transformações da sociedade, mas que ela justamente se mantém viva através de sua capacidade de reinvenção e ressignificação (Hobsbawm, 1997; Balandier, 1976).

Segundo o etnomusicólogo norte americano Bruno Nettl (2005, p.277-278) vários tipos e níveis de mudança musical podem ocorrer, envolvendo tanto a criação de novos comportamentos e usos musicais, quanto mudanças na sua forma de construção e execução.

Neste sentido, as relações entre o cavalo-marinho e o mercado cultural, iniciadas com o mestre Salustiano e o grupo Mestre Ambrósio, contribuíram para o surgimento de tais mudanças no patrimônio musical desse folguedo.

Se até então a música limitava-se aos seus usos e funções dentro da *brincadeira*, a partir dessa nova realidade ela passa a ser encarada pelos *brincadores* como um instrumento de projeção artística. Nos últimos anos, vários músicos de cavalo-marinho têm marcado presença nas mídias do mercado cultural. Exemplo desse fenômeno são os CDs financiados por órgãos culturais ou produzidos de maneira independente, como é o caso do CD duplo

Rabequeiros de Pernambuco (2011), financiado pela FUNDARPE[2] e pela Secretaria de Educação do Governo de Pernambuco, que conta com a participação de 24 rabequeiros radicados no estado; e o CD *Pimenta com Pitu* (2006) de Luiz Paixão, um dos mais respeitados rabequeiros da zona da mata norte de Pernambuco.

A proximidade do cavalo-marinho com o mercado cultural também tem contribuído para o surgimento de mudanças nas práticas e estruturas musicais desse folguedo. O uso crescente da escala temperada, a valorização do virtuosismo técnico e uma maior precisão na afinação (contando com uso de afinadores eletrônicos por parte de alguns rabequeiros) são alguns dos indícios de uma tentativa de adaptação estratégica a esse novo contexto.

Essa realidade enquadra-se no que o etnomusicólogo norte americano Jeff Titon chama de "resiliência" (2011), que consiste na capacidade de sobrevivência de determinadas práticas musicais a partir de adaptações a um contexto de constantes mudanças, algo similar ao conceito de "energia musical" proposto por Nettl (2006, p. 16) em que "mudanças e continuidades de estilo, repertório, tecnologia e aspectos dos componentes sociais da música são manipulados por uma sociedade, a fim de acomodar as necessidades tanto de mudança quanto de continuidade".

A música é um produto humano presente na vida e na memória de uma sociedade, sendo suas concepções e práticas sujeitas às necessidades e interesses de seus produtores, cujo jogo entre mudança e continuidade obedece a um conjunto de valores, comportamentos e normas passíveis de ressignificação, ao qual designamos de "tradição".

Considerações finais

Formada por dança, poesia e representação dramática, estruturada a partir da performance musical, a *brincadeira* do cavalo-marinho constitui-se em uma importante forma de expressão para pessoas que encontram na tradição uma forma de representar e recriar o seu universo.

Entretanto, a crescente inserção desse folguedo no mercado cultural, bem como suas conseqüentes transformações e "adaptações" musicais apresenta-se como um exemplo claro de que as "tradições" são preservadas, transformadas e reinventadas, cuja "sobrevivência" não depende da manutenção das suas formas, mas da significância que elas possuem na vida de seus detentores.

REFERÊNCIAS

BALANDIER, Georges. *Antropo-lógicas.* São Paulo: Ed. Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

[2] Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, órgão responsável pelas políticas culturais do estado.

GALINSKY, Philip Andrew. "*Maracatu atômico": Tradition, modernity, and postmodernity in the mangue movement and "new music scene" of Recife, Pernambuco, Brazil*. Middletown, CT, EUA: Wesleyan University, Department of Music, 1999.

HOBSBAWM, E; RANGER, T. (orgs.). *A Invenção das Tradições.* Ed.Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1997.

MURPHY, John. *Cavalo Marinho pernambucano*. Tradução de André Curiati de Paulo Bueno. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology*: thirty-one issues and concepts. Illinois: University of Illinois Press, 2005.

_____ O estudo comparativo da mudança musical: estudo de caso de quatro culturas. In: *Revista Anthropológicas*. Recife: Editora Universitária da UFPE, n. 10, v. 17(1), 2006.

SANDRONI, Carlos. O Mangue e o Mundo: notas sobre a globalização musical em Pernambuco, *Claves*, v.7, p.63-70, 2009.

TITON, Jeff Todd. *Sustainable music*: a research blog on the subject of sustainability and music. Disponível em: http://sustainablemusic.blogspot.com . Acesso em: 20 jan. 2013.

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2008.

Da canção bruta à canção produzida – etnografia dentro de estúdios

Paulo Menotti Del Picchia
menodelpicchia@gmail.com
Universidade de São Paulo (USP)

Resumo: Este trabalho pretende analisar fazeres musicais contemporâneos baseados na produção de discos autorais a partir de uma etnografia realizada junto a novos compositores e músicos residentes na cidade de São Paulo. Se de um lado, sociólogos, economistas e pesquisadores da área de comunicação enfatizam a perda de centralidade do objeto disco, resultado da crise na indústria fonográfica – de outro lado, a etnografia junto à novos compositores revela um olhar inédito mostrando que nunca foi tão simples e tão importante gravar um disco para construir uma carreira artística no meio musical.
Palavras-Chave: estúdio, artista, canção, disco, antropologia e música;

Abstract: This paper intends to analyze contemporary music making processes based on the production of original discs from an ethnography conducted with new composers and musicians living in São Paulo. If on the one hand sociologists, economists and communication researchers emphasize the loss of the disc's centrality as an object, resulting from the music industry's crisis – on the other hand, the ethnography with these new composers reveals that it has never been as simple or important to record a disc as it is today if one wishes to build an artistic career in music.
Keywords: studio, artist, song, disc, anthopology and music;

Entre 2011 e 2012, acompanhei o percurso musical de três jovens artistas residentes na cidade de São Paulo - Kiko Dinucci, Rodrigo Campos e Tatá Aeroplano. Todos eles já possuíam discos lançados e pretendiam continuar gravando. Lendo autores como Márcia Tosta Dias e Michael Herschmann me chamava a atenção o fato de nenhum estudo mostrar a intensidade e importância da produção fonográfica autônoma de um amplo grupo de jovens compositores. As mesmas tecnologias que colocaram a grande indústria fonográfica numa situação de crise, tornaram mais simples e fácil para os artistas gravarem seus discos de forma autônoma. Mas como analisar essa realidade cientificamente?

A antropologia da música se mostra um campo profícuo para uma análise que busca compreender fazeres musicais sem falar somente de sons. O principal pressuposto que a antropologia da música traz, sejam quais forem seus representantes, é de que para ampliarmos nosso conhecimento sobre o que é música não podemos nos restringir ao estudo técnico dos fenômenos sonoros. Música é produzida por seres humanos e para seres humanos, através de comportamentos aprendidos e compartilhados. Falar de música antropologicamente nos leva a falar necessariamente de comportamento humano, falar de relações sociais que se estabelecem entre produtores e ouvintes, falar de valores culturais por trás das escolhas estéticas e artísticas de um compositor.

A música é um elemento tão comum em nosso cotidiano que é raro nos questionarmos a respeito de onde ela realmente vem num sentido mais profundo: como ela é feita e produzida, quem está por trás de sua veiculação, porque ela tem determinada duração, porque alguns instrumentos são preferidos em detrimento de outros, porque nem todas as músicas tocam no rádio ou na TV, e assim por diante. Ela está presente em bares, casas de show,

festas, casamentos, academias de ginástica, escolas, eventos corporativos de grandes empresas, na nossa casa, nas trilhas de filmes, na TV, nas propagandas, até mesmo nos supermercados onde fazemos nossas compras diárias.

Os formatos dos botões de 'play' se multiplicam no mesmo ritmo dos contextos musicais, ou seja, os aparelhos reprodutores e formatos musicais também são encontrados em diversas opções. Numa cidade como São Paulo, as performances ao vivo são momentos raros no cotidiano da maioria das pessoas. Não temos tempo de ir a um show toda vez que queremos ouvir música. Essa realidade do mundo urbano contemporâneo é totalmente diversa do que Seeger apresenta sobre os Suyá, ou do que Feld apresenta sobre os Kaluli, povos em que a música é uma 'atividade' coletiva diária realizada pela grande maioria das pessoas, sem distinção entre quem é músico ou não musico. Reforço a ideia de que é uma 'atividade' coletiva que demarca relações sociais, tempo e espaço.

No meio urbano, na maior parte das vezes, a música chega aos nossos ouvidos pela reprodução eletrônica de computadores, I-Pods, aparelhos toca CDS, rádios, televisores etc. Vivemos num ambiente sonoro super estimulado em termos musicais, mas onde predominam as situações em que ouvimos música gravada ao invés da música tocada ao vivo, numa atitude, na maior parte das vezes, passiva e distante. Entretanto, música é produto gerado por seres humanos para seres humanos mesmo quando reproduzida por aparelhos eletrônicos. Mas quem são e como vivem os humanos responsáveis pelas emissões sonoras dos nossos aparelhos eletrônicos de reprodução musical?

Merriam (1964) diria que o papel do antropólogo interessado na música é olhar para a música na cultura. Na nossa cultura, fazer música, no sentido mais restrito de criar e compor músicas novas, é uma atividade artística exclusiva de especialistas[1]. Uma antropologia da música urbana contemporânea poderia investigar o lugar social daqueles considerados especialistas no campo sonoro-musical. Feld, por exemplo, levanta seis áreas a serem investigadas para estabelecermos relações entre o campo sonoro-musical e o campo social: Competências (quem pode fazer música), Forma (quais os meios musicais materiais e como são organizados em códigos reconhecidos), Performance (relação entre os produtores de musica e os materiais), Ambiente, Valor e Igualdade, e Teoria. Essas áreas são levantadas por Feld, pensando em sociedades de pequena escala. Nosso desafio é tecer uma reflexão paralela tendo como campo fazeres musicais na cidade de São Paulo.

As formas de se fazer música se diferenciam através dos instrumentos, dos estilos, dos contextos, das ocasiões, dos timbres, do número de instrumentistas, dos meios técnicos – essa diversidade de aspectos que esboçam uma tentativa de cercar o fenômeno musical reconhecendo sua pluralidade, caracterizam o que chamarei de 'fazeres musicais'. Nosso olhar neste trabalho está voltado para o fazer musical de compositores residentes em São Paulo que utilizam novas tecnologias de produção, de divulgação e de distribuição musical para estabelecerem carreiras artísticas nas quais buscam viver de suas criações musicais. Rodrigo Campos, Kiko Dinucci e Tatá Aeroplano são especialistas na arte de compor canções originais e de inscrevê-las em discos. Os três encaixam letra e melodia formando o que Tatit chamaria de canção.

Eles são representantes de um grupo sonoro muito mais amplo formado por artistas cujo fazer musical está calcado na produção de discos autorais, contrariando a visão macro-econômica de outros campos de estudos que delineiam o fim dos discos.

> "Um "grupo sonoro" é um grupo de pessoas que compartilha uma linguagem musical comum, junto com idéias comuns sobre a música e seus usos. A pertença aos grupos sonoros pode coincidir com a distribuição das linguagens verbais e das culturas, ou pode transcendê-las, como em partes da Europa e nas Terras Altas de Papua Nova Guiné. Numa mesma sociedade, as diferentes classes sociais podem ser distinguidas como grupos sonoros distintos, ou podem pertencer ao mesmo grupo sonoro, embora estejam profundamente divididas em outras circunstâncias." (Blacking, 2007,p. 208).

Tomando o compositor Tatá Aeroplano como um representante de um grupo sonoro urbano de artistas do disco, apresentaremos a etnografia da gravação de seu disco solo *Tatá Aeroplano*, gravado no final de 2011 e lançado em 2012. Essa etnografia descreve em detalhes o que acontece dentro de um estúdio de gravação quando um grupo de músicos se reúnem para produzir o disco de um jovem artista. Como se estabelecem os arranjos? Como os músicos lidam com a tecnologia? Quais os instrumentos utilizados? Quais as dinâmicas sociais nesse processo criativo? Existe alguma espécie de hierarquia?

Essas são algumas das questões por trás da etnografia em estúdio. Ao lado delas, vamos observar como uma canção composta por Tatá Aeroplano se transforma a partir das camadas de instrumentação que vão se sobrepondo. Essa transformações musicais estão intimamente ligadas às relações sociais estabelecidas entre compositor e músicos. Entender o processo de criação de um disco passa necessariamente pelo entendimento das relações sociais que se estabelecem ao redor desse objeto artístico que persiste em existir mesmo com o advento das tecnologias digitais de compartilhamento musical.

Acompanharemos as transformações que uma música sofre desde o momento em que o compositor apresenta ela de forma bastante crua aos outros músicos, até o momento em que a canção produzida chega ao disco. Temos em mãos filmagens e gravações da canção "Perigas Correr" para poder tecer essa análise. Importante ressaltar a obra de Bruno Latour como referência. Latour fala das relações entre humanos e não-humanos, fala dos híbridos e das mediações características da vida social. O antropólogo deve ser capaz de narrar essas interações. No caso de Latour, o laboratório é o espaço onde a ciência tenta purificar a realidade e construir fatos prontos para apresentar ao resto da sociedade. No caso da música, entramos dentro dos estúdios para verificar como a música gravada é produzida, desvendando as relações entre músicos (humanos) e novas tecnologias de áudio (não-humanos), abrindo a caixa de pandora musical como um espaço sócio-técnico.

REFERÊNCIAS

BLACKING, John. "Música, Cultura e Experiência". In: *Cadernos de Campo*, v16, n16, São Paulo, 2007.

CIRINO, Giovanni. *Narrativas Musicais: performance e experiência na música popular*

instrumental brasileira. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2009.

DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

FELD, Steve. *Sound and sentiment. Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression.* Filadélfia, University of Pennsylvania Press, 1982.

_____. "Sound structure as social structure". In: *Ethnomusicology*, 28 (3), 1984.

LATOUR, Bruno. *Ciência em Ação – como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

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

MORELLI, Rita C.L. *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. "A Etnografia da Música segundo Anthony Seeger: clareza epistemológica e integração das perspectivas musicológicas." In: *Cadernos de Campo*. Vol. 17. São Paulo: USP, Jan – Dez 2008, p. 233-236.

SEEGER, Anthony. "Etnografia da Música" In: *Cadernos de Campo*. Vol. 17. São Paulo: USP Jan – Dez 2008, p. 237-260.

_____. *Why Suyá sing. A musical anthropology of an Amazonian people.* Cambrige, Cambridge University Press, 1987.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Ateliê Editorial, 2004.

Música e sustentabilidade: Pressupostos para uma reflexão sobre o projeto "Mestres da guitarrada" em Belém do Pará

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral
guerreirodoamaral@gmail.com
Francinaldo Gomes Paz Júnior
Universidade do Estado do Pará (UEPA)

Resumo: O texto possui como objetivo geral revisar as teorizações do etnomusicólogo Jeff Todd Titon sobre a temática "música e sustentabilidade", que por ele vem sendo estudada desde 2006. Neste caso, a centralidade de suas pesquisas reside da compreensão da música como manifestação sustentável e delineada ecologicamente. Suas reflexões partem da desconstrução do pensamento em torno da ideia de sustentabilidade para um mundo ecologicamente natural e ligado à preservação da vida, em favor de sua reconstrução, levando-se em conta posturas e atitudes conscientes de preservação vinculadas também a dinâmicas culturais da contemporaneidade. Especificamente, as orientações do autor fundamentam pesquisa em andamento (fase inicial) sobre o projeto "Mestres da guitarrada", desenvolvida em Belém do Pará (Brasil) e no âmbito do Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (*GEMAM)* – Universidade do Estado do Pará (UEPA). Idealizado em 2003, o "Mestres da guitarrada" busca legitimar a guitarrada (ou lambada instrumental) como cultura musical expressiva de identidade regional a partir de iniciativas de valorização do conhecimento tradicional de mestres tocadores, compositores e/ou cantadores, por um lado, e da evidenciação da inventividade e atualização de seus processos criativos, por outro. Ao final da pesquisa, confirmar-se-á ou não a hipótese de que o "Mestres da guitarrada" se encontra em uma linha de tensão entre políticas endógenas e exógenas voltadas à sustentabilidade da guitarrada compreendidas em um contexto dinâmico de fluxos de forças que reclamam, cada uma a seu modo, por seu reconhecimento e continuidade.
Palavras-chave: Jeff Todd Titon; Música e sustentabilidade; Guitarrada; Resiliência.

Abstract: The text intends to review the general theories of the ethnomusicologist Jeff Todd Titon on the theme of "Music and sustainability", which he has studied since 2006. In this case, the centrality of his research lies in understanding music as a sustainable and ecologically delineated manifestation. His reflections begin with the deconstruction of thought around the idea of sustainability for an ecologically natural world, connected to the preservation of life, and in favor of its reconstruction. Further, this considers postures and conscious attitudes which are linked to the preservation of the cultural dynamics of contemporaneity. Specifically, the author's theoretical contribution underlies the in-progress research (initial stages) of the project "Masters of Guitarrada", being developed in Belém (Capital of Pará State/Brazil), within the Group of Musical Studies of the Amazon (GEMAM) - Pará State University (Uepa/Brazil). Conceptualized in 2003, "Masters of Guitarrada" seeks to legitimize the Guitarrada (or Instrumental Lambada) culture as expressive musical identity. On one hand, leaders value the traditional knowledge of master players, composers and / or singers. On the other hand, these leaders emphasize the inventiveness and contemporaneousness of their creative processes. At the end of the research, we will be able to confirm or deny the hypothesis that "Masters of Guitarrada" is involved in a tense relationship between endogenous and exogenous policies aimed at Guitarrada's sustainability, which is housed within a dynamic flow of forces which insist on Guitarrada's recognition and continuity, each one in its own way.
Keywords: Jeff Todd Titon, music and sustainability, music and ecology, (Masters of) Guitarrada, resilience.

Noções tais como "ecologia", "preservação da natureza", "meio-ambiente" e "sustentabilidade" vêm sendo popularizadas e introduzidas no repertório conceitual do senso comum desde o século XX. Em primeira instância, relacionam-se à sobrevivência do planeta através particularmente da preservação de sua fauna e flora, incluindo o controle de gases e demais substâncias poluentes liberados por grandes indústrias e automóveis. O foco mais remoto deste processo teria se dado em 1935, quando Arthur Tansley (apud Titon, 2011) cunhara o termo "ecossistema" com vistas a se poder pensar sobre o mundo natural ecologicamente.

Já por volta de 1970, a partir da criação do *Greenpeace*, da ampliação de pesquisas científicas e também de macrodiscussões que começaram a respaldar ações e reflexões em âmbitos local e/ou global, essas noções deixaram de incorporar tão somente as perspectivas da biologia, da ecologia verde e da consequente preservação da natureza. Neste sentido, portanto, os aspectos a serem valorizados e mantidos passaram a abranger, além da questão da vida de modo mais imediato, os mais variados contextos, dos quais muitos se encontram relacionados às práticas culturais de determinados povos, incluindo a música, que aqui interessa de forma mais direta.

Nosso esforço dá-se em favor de se compreender a música como manifestação expressiva sustentável e delineada ecologicamente. Para tanto, vale comentar sobre distinções e/ou aproximações entre ecologia, ambientalismo, sustentabilidade e resiliência, abordados pelo etnomusicólogo Jeff Todd Titon. Desde 2006 o pesquisador vem teorizando sobre o conceito de "música sustentável".

Se, por um lado, ecologia e ambientalismo podem ser evidenciados no discurso popular como sinônimos, por outro Titon estabelece que se distinguem porque a primeira consiste em ciência e o segundo em movimento político. Ao contrário do ambientalismo, a ecologia se coloca tradicionalmente como objetiva e apolítica, ou pelo menos politicamente neutra. Por sua vez, o ambientalismo advoga em arena política objetivando a preservação e a proteção do meio-ambiente (Titon, 2012). Neste último sentido, o autor considera o alinhamento científico com um novo paradigma, não mais relacionado à visão de equilíbrio entre o mundo natural e a ecologia, e sim ao movimento em favor de respostas para situações agressivas ao ecossistema. Entenda-se ecossistema também de forma mais abrangente em vez de limitado a questões biológicas.

A mudança de paradigma ecológico deve encampar uma concepção consciente e contemporânea de preservação vinculada às dinâmicas culturais. Em tom de crítica a uma concepção naturalista para a qual a sustentabilidade dos ecossistemas resulta da preservação biológica, a referida concepção, denominada "resiliência" (DuRoche *apud* Titon, 2011), consiste na capacidade de adaptação ou resistência frente ao distúrbio. Por em prática a resiliência é garantir a sustentabilidade dos ecossistemas sob este novo paradigma ecológico, preservando-os.

Não se trata aqui de simplesmente preservar os ecossistemas, como se preserva uma planta mantendo as condições climáticas propícias para que não desfolhe ou morra. Da mesma forma, preservam-se saberes e práticas musicais para que não "desapareçam". A isto se chama preservação. Mas preservar é também lidar com mudanças. A isto se chama resiliência.

Músico jazzista, escritor e espécie de agente cultural, Du Roche disse a Jeff Todd Titon que a resiliência está contida na improvisação (Titon, 2011). Se improvisação é prática

musical, é também pensamento. Trata-se, portanto, de uma operação consciente de adaptação, de modo a remodelar a música. Nesta esteira, a música se transforma em vez de se extinguir. Mas esta é apenas uma maneira de pensar sobre a sustentabilidade.

Tomando como referência o Brasil, inúmeros são os saberes e práticas musicais que, através de seus agentes culturais, buscam garantir sua sustentabilidade. Para tanto, valem-se de políticas endógenas e exógenas valorativas de identidades (re)construídas e de preservação de tradições. As políticas endógenas se referem àquelas emergidas da "voz nativa" e no tempo-espaço dos contextos implicados, a exemplo do desejo de "reanimar" expressões que estejam ameaçadas de "desaparecimento" e/ou fragilizadas na memória popular. Aliás, o perigo da "extinção" e/ou "esquecimento", mas não apenas isto, tem motivado comunidades, de Norte a Sul do Brasil, a garantir o reconhecimento de suas culturas musicais enquanto patrimônios de ordem imaterial. Já as exógenas, pretensamente hegemônicas e de certo modo imaginadas como antagônicas às endógenas (estas relacionadas às culturas pretensamente subalternas), encampam perspectivas do poder público e/ou corporativo, a exemplo da criação de demandas para o turismo e outros setores institucionalizados da economia criativa.

Nesse território político, analogamente, a sustentabilidade opera em dois universos: o do meio-ambiente e o da economia. Agentes interessados na salvaguarda de patrimônios culturais imateriais, a exemplo da UNESCO, ou na preservação de manifestações expressivas, têm convivido em meio à tensão entre o comércio e a conservação (Titon, 2009). Por um lado o poder público promove turismo cultural, assim como organizações sem fins lucrativos começam a atuar empresarialmente buscando prosperidade no mundo dos negócios, em concordância com este mesmo poder público, ou não. Por outro há descontentes com os modelos de negócios que agenciam o aparecimento de culturas populares em festivais ou com o fato de ter-se tornado o turista um mero consumidor de música, de dança, de cerâmica, seja lá o que for.

Os agenciamentos de políticas não necessariamente representam divergência no pensar e/ou no agir, ainda que a manifestação mais contundente das relações de poder se dê com a clara demarcação de forças que se opõem. Nesta esteira, seria possível compreendê-los como instâncias de negociação cultural e ponto de partida para a constituição da ideia de sustentabilidade conectada a outros pressupostos, notadamente a resiliência. Ou ainda, seria possível também admitirmos a impossibilidade de definir as políticas como "de dentro" ou "de fora", levando-se em conta os fluxos de papeis sociais dos atores envolvidos, traços peculiares das próprias expressões, consensos em termos de modificações nos sistemas de signos/significações desses saberes e práticas, entre outros aspectos.

A reflexão aqui proposta incide sobre a Guitarrada, um tipo de música popular encontrado no Pará, e particularmente em sua Capital, a cidade de Belém. Também é conhecido pelo nome de Lambada Instrumental, em virtude de prescindir de vocais. As composições caracterizam-se "pela fusão de três ritmos principais, a cúmbia, o merengue e o carimbó, com notas de choro, maxixe e influência do rock e da Jovem Guarda" (Castro, 2012, p. 5) (ver García, 2007; Lamen, 2011). Pelo que sugere o próprio nome, a Guitarrada é marcada pelo uso da guitarra como instrumento solista, em substituição a metalofones largamente utilizados em tipos musicais caribenhos e latinoamericanos "transpostos" para o gênero paraense.

Ao longo da década de 1970 e na seguinte, a popularização da Guitarrada (nessa época denominada Lambada Instrumental) na cidade de Belém deveu-se em grande parte ao investimento empresarial e de indústrias discográficas na produção de *long players* de artistas como Joaquim Vieira, Aldo Sena e Raimundo Leão (Curica). Este fato ocorreu não apenas com a Guitarrada, mas também com outras músicas regionais relacionadas à tradição da guitarra elétrica no Estado do Pará, a exemplo do Carimbó (Guerreiro do Amaral, 2003) e do Brega (Costa, 2004; Guerreiro do Amaral, 2009). Em contrapartida, os anos 1980 foram marcados, segundo Castro (2012), pelo eclipsamento da Guitarrada decorrente do fenômeno da Lambada [ver Lamen, 2011].

Após um período de obscuridade, artistas que há cerca de duas décadas impulsionaram a divulgação da música regional paraense através de produção discográfica vêm-se reposicionando na cena musical e artística de Belém. No tocante à Guitarrada, caso emblemático deu-se com a criação do projeto "Mestres da Guitarrada", idealizado em 2003 pelo guitarrista e produtor musical Pio Lobato e tendo por um dos principais objetivos legitimar a Lambada Instrumental como manifestação cultural expressiva do Estado do Pará, rebatizada como Guitarrada a partir de então. Neste contexto, a Lambada Instrumental potencializar-se-ia como expressão evocativa da memória coletiva popular, por um lado incorporando na música traços de regionalidade e de tradição, mas por outro valorizando a inventividade e a atualização em seus processos criativos. A este respeito, Lamen (2011) aponta que a Guitarrada tanto consiste em gênero musical originalmente rural/artesanal, enraizado local e historicamente, quanto se transformou em música cosmopolita consolidada em Belém do Pará.

Sob o amparo primordial da Etnomusicologia e de um preceito basilar deste campo de conhecimento segundo o qual a música se destaca como importante ferramenta para a análise da cultura e da sociedade (Merriam, 1964), pretende-se neste trabalho abordar os "Mestres da Guitarrada", partindo da hipótese de este projeto se posicionar em um território intersticial de políticas endógenas e exógenas voltadas à sustentabilidade da Guitarrada, assim como de ser discutido dentro de um contexto de fluxos, onde se encontram entrelaçadas, ou mesmo indefinidas, as vozes dos seus atores e agentes, "de dentro" e também "de fora", reclamando pela valorização e continuidade desta expressão como expoente da cultura musical regional. Como principal desafio está o de compreender se, e de que maneira, emergem do projeto relações com a ideia de sustentabilidade, levando-se em conta agenciamentos possivelmente focados em processos de pertencimento, divulgação, popularização, preservação e salvaguarda da Guitarrada, geração de renda através da música e proteção do meio-ambiente. Seus impactos socioculturais, estéticos, econômicos, mercadológicos, ecológicos, e/ou de outras ordens, também podem ser vislumbrados e avaliados (ver Guilbault, 1993; Impey, 2002; Stokes, 2004).

O trabalho de campo, ainda em estágio preliminar de inserção exploratória, envolve contato direto com colaboradores. A observação-participante inclui conversas e entrevistas semiestruturadas com compositores de Guitarrada, incluindo Pio Lobato, assim como notas e diários de campo. As narrativas dos colaboradores serão gravadas e transcritas.

O estudo em questão está contido em um projeto de maior envergadura, que consiste na construção de uma cartografia regional envolvendo diferentes gêneros musicais oriundos, precursores, ou que, de algum modo, tiveram influência da Guitarrada ou a teriam influenciado, tais como o Carimbó, o Brega, a Lambada, o Forró e a Jovem Guarda. Justifica-se, de forma mais abrangente, pela necessidade de investimentos em políticas variadas e tam-

bém na produção sistemática de pesquisas que abranjam a formação cultural-musical da Amazônia e o potencial desta região através de seus saberes e práticas expressivas.

REFERÊNCIAS

CASTRO, F. F. de. As guitarradas paraenses: um olhar sobre música, musicalidade e experiência cultural. In: XXI Encontro Anual da Compós, 2012, Juiz de Fora. Anais do XXI Encontro Anual da Compós, 2012.

COSTA, A. M. D. Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará. 2004. 320 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GUILBAULT, J. Zouk: World music in the West Indies. London: The University of Chicago Press, 1993.

GUERREIRO DO AMARAL, P. M. O Carimbó de Belém, entre a tradição e a modernidade. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, UNESP, São Paulo.

_____. Estigma e Cosmopolitismo na constituição 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.

GARCÍA, L. *Le Phénomène* "Lambada": *Globalisation et Identité. Nuevo Mundo Mundos Nuevos, maio 2006*. Disponível em: http://www.nuevomundo.revues.org/index2181.html . Acesso em: 05 set. 2012.

IMPEY, *A. 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.

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 Philosophy) – University of Pennsylvania*, USA.

MERRIAM, A. P. The Anthropology of Music. Evanston: Northwester University Press, 1964.

STOKES, *M. Music and the Global Order. Annual Review of Anthropology*, v.33, pp. 47-72, 2004.

TITON, J. T. An Ecological Approach to Cultural Sustainability. 2009. Disponível em: http://sustainablemusic.blogspot.com.br/2009/10/ecological-approach-to-cultural_29.html. Acesso em: 15 abr. 2013, 12:09:00.

_____. Resilience. 2011. Disponível em: http://sustainablemusic.blogspot.com.br/2011/07/resilience.html. Acesso em: 15 abr. 2013, 12:12:30.

_____. Cultural Sustainability, Economics and the Environment. Disponível em: http://sustainablemusic.blogspot.com.br/2012/11/cultural-sustainability-economics-and.html. Acesso em: 15 abr. 2013, 12:15:45.

"A polca é como o samba: uma tradição brasileira" – interações entre polca e samba nas décadas de 1930 a 1950

Pedro de Moura Aragão
pmaragao@gmail.com
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Resumo: O presente artigo tem como objetivo investigar mudanças musicais e apropriações entre a polca e o samba nas décadas de 1930 a 1950. A partir da ideia de que gêneros musicais são categorias discursivas que envolvem não apenas aspectos sonoros, mas também discursos sobre sons (envolvendo conceitos mais amplos como nacionalismo, gestualidades, relações sociais, etc.), discuto no texto as mudanças na percepção e na apropriação do repertório de obras identificadas como "polca" no início do século XX que passam, a partir da década de 1930, a serem regravadas por solistas de choro com modificações rítmicas e melódicas que as aproximam do universo dos padrões rítmicos do samba. Este processo envolve mudança musical e, paradoxalmente, discursos de continuidade e legitimação entre diferentes práticas musicais.

Palavras Chave: Polca, Samba, Mudança Musical

Abstract: The aim of this article is to discuss musical change and appropriations between the "*polka*" and "*samba*" from the 1930s to the 1950s. Based on the idea that genres are discursive categories involving not only aspects of sound but also discourses about sound (involving broader concepts such as nationalism, gestures, social relations, etc.), I discuss changes in the perception and appropriation of the repertoire of pieces identified as "*polka*" at the beginning of the 20th century which, starting the 1930s, began to be rerecorded by *choro* musicians with rhythmic and melodic modifications which made them closer to *samba's* rhythmic patterns. This process involves musical change and, paradoxically, discourses about continuity and legitimacy among different musical practices.

Keywords: *Polka*, *Samba*, Musical Change

O presente artigo tem como objetivo investigar mudanças musicais e apropriações entre a polca e o samba nas décadas de 1930 a 1950 e é parte integrante de uma pesquisa por mim conduzida no Instituto Villa Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) intitulada "Os primeiros sons do choro: análise de fonogramas de gravações realizadas na Casa Edison entre as décadas de 1900 a 1920". A pesquisa é um desenvolvimento de temas surgidos a partir de minha tese de doutoramento e tem como objetivo geral a discussão sobre "gênero musical" e relações sociais – abrangendo temas como "raça", práticas sonoras, aspectos comerciais, entre outros – nas gravações do início do século.

Dentre todas as classificações de gênero determinadas pelas próprias gravadoras nos selos dos discos da época, a denominação "polca" é uma das mais populares no período que vai de 1900 a 1920. Um dos primeiros gêneros transnacionais do século XIX, a polca teria imensa popularidade no Rio de Janeiro a partir da década de 1840, sendo incorporado ao universo do choro pela ação de instrumentistas populares como Callado, Sátiro Bilhar, Anacleto de Medeiros, entre outros. Esta popularidade está refletida na mais importante publicação sobre o choro do período da *belle époque*: o livro *O Choro – reminiscências dos*

chorões antigos publicado em 1936 por Alexandre Gonçalves Pinto, violonista e carteiro. Como afirmei em trabalho anterior (Aragão, 2011), Gonçalves Pinto salienta, ao longo de sua narrativa, a diversidade de práticas sonoras e sociais que se abrigavam sob a denominação "polca". Enquanto prática sonora havia polcas "buliçosas, convidativas aos repuxos do maxixe", polcas "chorosas", "macias", "cadenciadas", etc. (Pinto, 1978, p. 116). Essa percepção é corroborada pelo depoimento de Pixinguinha ao Museu da Imagem e do Som na década de 1970: "Naquele tempo, tudo era polca, qualquer que fosse o andamento. Tinha polca lenta, polca ligeira, etc." [1] (Pixinguinha, p. 37).

Para além da diversidade de andamentos e caráter sonoro, a polca era também um gênero que tinha funções sociais bem delineadas: ela estava indubitavelmente ligada à dança e à aproximação entre casais. Como afirma Pinto: "Quantas vezes dois entes que se querem, mas que se acham separados, aproveitam a cadência de uma polca para os segredinhos da pacificação" (Pinto, 1978, p. 114). Mais do que isso, o carteiro enxergava na polca a "verdadeira" música nacional, conforme se depreende desse trecho:

> "A polca é como o samba – uma tradição brasileira. Só nós, o que Deus permitiu que nascessem debaixo da constelação do Cruzeiro do Sul, a sabemos dançar, a cultivamos com carinho e amor. A polca é a única dança que encerra os nossos costumes, a única que tem brasilidade. (...) Nós os brasileiros havemos de aguentar a polca, havemos de mantê-la através dos séculos, como tradição dos nossos costumes, como recordação dos nossos antepassados e como herança às gerações vindouras" (*op. cit.,* p. 115)

Como argumentei em trabalho anterior, a fala do carteiro pode ser encarada como uma espécie de manifesto: em uma década (1930) onde o samba se consolida como "música nacional" [2], Gonçalves Pinto será o porta voz de centenas de instrumentistas populares (àquela altura – 1936 – já velhos e aposentados como o carteiro) para quem a polca, e não o samba, deveria ser considerada "a" música nacional (Aragão, 2011, p. 298).

Esse discurso verdadeiramente panfletário ("a polca é a única dança que tem brasilidade", "nós havemos de aguentar a polca, havemos de mantê-la através dos século", etc.) nos mostra que a polca – tal como cultivada em meados do século XIX até as primeiras décadas do século XX – já estava entrando em declínio: para nos utilizarmos da definição de Pierre Nora, ela já estava se transformando em "lugar de memória":

> [...] Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa, pelas minorias, de uma memória

[1] Essa diversidade de caráter musical que a polca assume no Brasil é também mencionada por Sandroni (2001, p. 71-74) que analisou diversas polcas para piano da coleção Biblioteca Nacional. Minha própria pesquisa em acervos manuscritos de choro da *belle époque* mostrou que, entre centenas de exemplares de polcas presentes aos álbuns de partituras dos antigos chorões, encontram-se diversas variações de termos ligados à polca: "polca-brilhante", "polca macia", "polca-maxixe", "polca-schottisch", etc. (Aragão, 2011, p. 156)

[2] Significativamente, surgem em 1933 – três anos, portanto, antes da publicação de *O Choro* por Gonçalves Pinto – dois livros seminais dedicados ao samba: *Na roda de Samba* de Francisco Vagalume e *Samba*, de Orestes Barbosa.

> refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. São bastiões sobre os quais se escora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los (Nora, 1981).

Ou seja, somente a percepção de que a polca estava sendo relegada ao esquecimento é que poderia motivar o discurso inflamado do carteiro em prol da mesma. Essa queda de popularidade da polca estava sem dúvida alguma ligada ao crescimento da popularidade do samba – não é a toa que Gonçalves Pinto afirmará que "a polca *é como o samba*: uma tradição brasileira". Equiparar a polca ao samba equivalia de certa forma a legitimá-la como "música nacional", tanto quanto o samba.

Ora, as mudanças que propiciaram o aparecimento deste "novo samba" já foram brilhantemente estudadas por Sandroni (2001), que identificou um novo padrão rítmico de acompanhamento marcado pela contrametricidade como a "marca" do samba que nasceria no Estácio de Sá em finais da década de 1920. Como eu mesmo assinalei em trabalho anterior, o choro também foi influenciado, de forma paralela e complementar ao samba, por esta figuração rítmica marcada pela contrametricidade apontada por Sandroni como símbolo do "novo samba" do Estácio. Figuras como Pixinguinha e Eduardo Souto – ambos com ligações históricas com o choro – seriam alguns dos responsáveis pelo estabelecimento dos primeiros arranjos do "novo samba" que preservaram suas características contramétricas em detrimento da sincopação característica do maxixe. Da mesma forma, Benedito Lacerda e seu regional (originalmente denominado "Gente do Morro") formariam o mais representativo conjunto de acompanhamento de samba desde o final da década de 1920 até a década de 1970 – quando o conjunto, já denominado "Regional do Canhoto" e reunindo instrumentistas como Dino, Meira e o próprio Canhoto, teria ainda fundamental atuação em discos como os de Cartola lançados pela gravadora *Marcus Pereira*, por exemplo (Aragão, 2011, p. 35).

Mais do que simplesmente fornecer acompanhamento para as gravações de samba, os músicos de choro passaram a incorporar o caráter contramétrico (típico do que no senso comum e em categorias nativas de músicos populares da atualidade é identificado como a figuração rítmica do tamborim do samba) às próprias composições de choro. Em meu trabalho anterior, salientei também o fato de que o uso destes novos padrões rítmicos diferenciaria a "nova guarda" do choro, representada por novos solistas como Benedito Lacerda e Jacob do Bandolim, da "velha guarda", representada pelos instrumentistas da geração de Gonçalves Pinto (Aragão, 2011, p. 266-268).

Esta percepção é dada por depoimentos de instrumentistas de choro que ainda conviveram com antigos chorões remanescentes da época de Gonçalves Pinto. O bandolinista Déo Rian, por exemplo, um dos mais importantes intérpretes do choro da atualidade, relata que conviveu em sua juventude com chorões octogenários e nonagenários que se reuniam semanalmente em um encontro denominado "Retiro da Velha Guarda" (alguns dos quais descritos por Gonçalves Pinto em seu livro, como Napoleão de Oliveira e Honório Cavaquinho). Como característica principal destes instrumentistas, Déo relata o fato de que eles eram incapazes de acompanhar "choros-sambados" de Jacob do Bandolim e Benedito Lacerda:

> "Sempre que eu tocava um choro mais moderno, do Jacob, do Altamiro ou de outro compositor, eles acompanhavam como polca. Eu cheguei até a comentar isso com Jacob, lembro que ele disse: 'quando eles te acompanharem assim, você não liga não, é o jeito dos velhos acompanharem'" (*op. cit.,* p. 267)

O "jeito dos velhos acompanharem", era, portanto, baseado nas figuras rítmicas características da polca. A partir deste tema – de certa forma já abordado em meu trabalho de doutoramento – o presente artigo pretende desenvolver a ideia de que, ao contrário do que aparentemente teria ocorrido no ambiente do samba – onde a bibliografia tradicional aponta para uma espécie de ruptura entre o samba-antigo (ou o samba amaxixado), representado por compositores como Sinhô, Donga e outros, e o "samba-novo", representado pelos compositores do Estácio[3] – esta percepção de descontinuidade entre as "velhas" e "novas" gerações parece ter sido atenuada no ambiente do choro. Isto se deu pelo fato de que as polcas típicas dos "velhos chorões" foram, ao longo das décadas de 1930 a 1950, regravadas e de certa forma "reinventadas" pelos novos intérpretes, que passaram a executá-las modificando aspectos rítmicos das melodias originais para permitir que as mesmas pudessem ser acompanhadas através de figurações rítmico-harmônicas (as "levadas" no jargão dos instrumentistas de choro da atualidade) típicas dos novos padrões contramétricos do samba. É este o ponto de nosso próximo tópico.

Da polca ao samba – uma primeira análise comparativa de gravações[4]

Neste tópico procuraremos mostrar, através da análise comparativa de fonogramas das décadas de 1900 a 1920 e das décadas de 1930 a 1950, de que forma polcas de grande popularidade no início do século como "Flausina" de Pedro Galdino (gravada pelo próprio autor em disco Favorite Record n. 1-454.037, 1911), "Saudações" de Otávio Dias Moreno (gravado por Candinho Silva em disco Odeon n.121104 em 1915), "Isto não é vida" de Felisberto Marques, foram, na segunda metade do século XX regravadas por intérpretes como Jacob do Bandolim, Altamiro Carrilho e o próprio Pixinguinha e de que forma essas regravações alteraram os antigos padrões da polca e as "conformaram" aos "novos" padrões do samba.

Um primeiro exemplo importante é o da polca "Isto não é vida" de Felisberto Marques. Segundo Alexandre Gonçalves Pinto, Felisberto Marques, por alcunha *Maçarico*, era professor e grande intérprete de flauta, tendo deixado diversas composições como "Suspiros D'alma", "Tutu" e "Os Deuses de Maricota". Foi contemporâneo de Anacleto de Medeiros que "venerava Felisberto por sua inteligência musical e seu fino trato" (Pinto, 1978). A polca "Isto não é vida" seria gravada por Pixinguinha em dois momentos distintos de sua carreira. A primeira em disco do grupo Choro Carioca (disco Favorite Record n. 1-450.007 de 1911) – grupo de estreia do flautista carioca então com 14 anos de idade, acompanhado por Irineu de Almeida (seu professor) no oficleide, e seus irmãos China e Henrique Vianna nos violões – e a segunda já na década de 1940 em duo com o flautista Benedito Lacerda.

A comparação entre as duas gravações já nos permite de início verificar uma mudança no

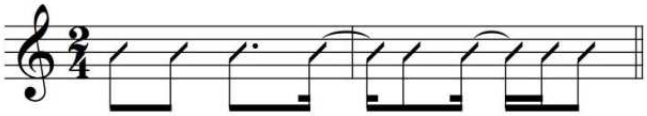
[3] Veja-se por exemplo Didier (1984, p.3) e Cabral (1996, p. 37).
[4] Todas as gravações analisadas nesta seção podem ser ouvidas em formato *streaming* no site do Instituto Moreira Salles: www.ims.com.br

padrão de acompanhamento: enquanto a polca tocada pelo grupo Choro Carioca mantém o padrão característico calcado na figura de contratempo típica da polca europeia (fig. 1), a gravação da década de 1940 já traz como figura de acompanhamento – conforme se nota pelas "levadas" do cavaquinho, violões e pandeiro na gravação - o que seria consagrado como "padrão sambado" característico do choro (fig. 2). Note-se que não há alteração significativa de melodia, mas apenas de inflexões rítmicas do acompanhamento.

"Figura 1"



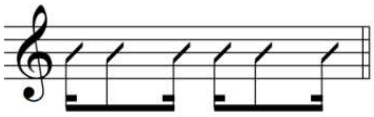
"Figura2"



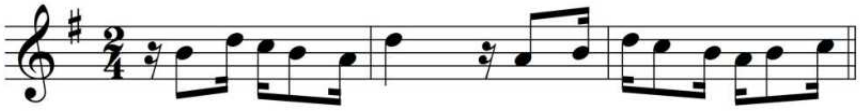
Uma segunda polca onde é possível notar alterações ainda mais visíveis na comparação entre gravações é a polca "Saudações" do trombonista Otávio Dias Moreno. Assim como Felisberto Marques, nos restaram poucas informações biográficas sobre este autor, a não ser a de que era músico da orquestra do Rancho Flor do Abacate. A primeira gravação desta polca foi realizada pelo "Grupo Carioca" (disco Odeon 121104 de 1915), tendo como solista o trombonista Cândido Pereira da Silva, o Candinho Silva (1879-1960). Um dos mais importantes compositores de choro da primeira metade do século, Candinho Silva foi também um dos mais importantes copistas do gênero, tendo deixado centenas de partituras manuscritas de suas próprias composições e de seus contemporâneos. Seu acervo foi incorporado à coleção de Jacob do Bandolim, de quem era amigo pessoal, hoje incorporada ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (Aragão, 2011, p. 229-230). É justamente Jacob do Bandolim o responsável pela segunda gravação comercial da polca "Saudações", já em 1950 (gravação RCA 800702).

A comparação entre estas duas gravações revela diferenças ainda mais marcantes do que as da polca "Isto não é vida". De início cumpre notar que o padrão de acompanhamento da gravação mais antiga já é diferente do padrão de contratempo da polca tradicional: aqui se percebe claramente a "levada" calcada na "síncope característica" de que nos fala Mário de Andrade (fig. 3), - ou, para usarmos uma expressão do "nativo" Alexandre Gonçalves Pinto, esta seria uma polca "convidativa aos repuxos do maxixe". Esta característica se refere também à melodia: ao contrário de "Isto não é vida", a polca "Saudações" já traz na melodia inicial da primeira e segunda partes a sincopação típica do maxixe (figs. 4 e 5).

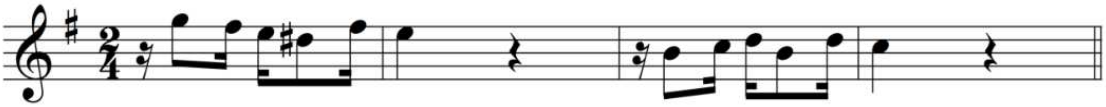
"Figura 3"



"Figura 4"

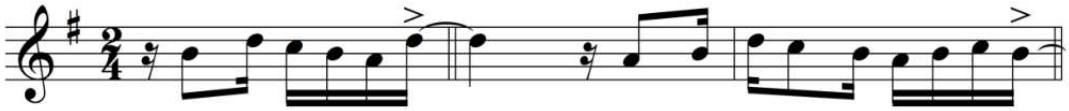


"Figura 5"

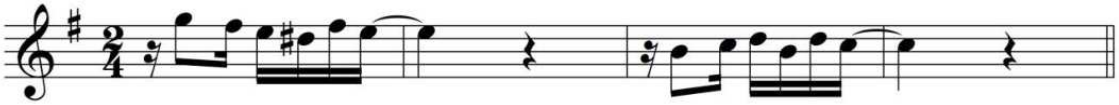


A gravação de Jacob já traz mudanças muito mais marcantes em relação à gravação original, a começar por mudanças no padrão rítmico da melodia. Enquanto no registro de Candinho a melodia é toda calcada na síncope do maxixe, na gravação de Jacob esta toma outro caráter (fig. 6 e 7).

"Figura 6"

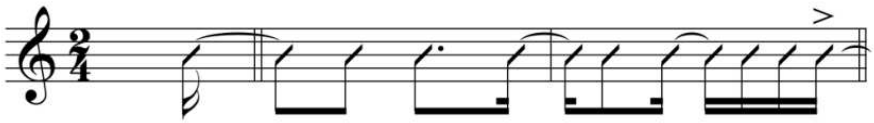


"Figura 7"



Ora, a mudança de figuração rítmica da melodia na gravação de Jacob não parece ser fortuita: ela indica a conformação da música ao novo "padrão sambado" típico do novo choro, por oposição ao "jeito dos velhos acompanharem", conforme depoimento do mesmo Jacob a Déo Rian, como visto anteriormente. Ao transformar sistematicamente a figuração rítmica dos segundos tempos dos compassos em uma série de quatro semicolcheias (com acento na última), ao invés da "síncope característica" do original, Jacob desloca o acento rítmico para a última semicolcheia do compasso, permitindo assim que o acompanhamento possa realizar o padrão rítmico do samba. Desta forma, o padrão contramétrico é estendido para além da fronteira do compasso (fig. 8).

"Figura 8"



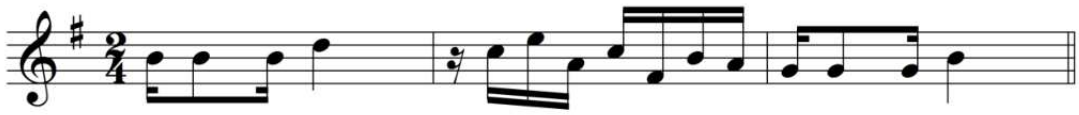
Curiosamente, esta mudança de padrão de melodia das antigas polcas para o "novo padrão" também é perceptível na análise da polca Flausina, de autoria de Pedro Galdino. Compositor e flautista que alcançou certa popularidade no início do século – deixou mais de dez

discos gravados pela gravadora Favorite Record – Galdino é um nome que certamente ainda precisa ser melhor dimensionado entre os instrumentistas populares de choro do início do século. As parcas informações que temos a seu respeito, em livros como os de Vasconcelos (1977) e Pinto (1978) o identificam como operário negro da Fábrica de Tecidos de Vila Isabel, onde participava como instrumentista da banda da corporação. Seu conjunto – com o qual realizou as gravações da Favorite Record - era intitulado "Pessoal do Bloco" e era muito provavelmente formado por operários como ele. Várias de suas músicas receberam posteriormente letra de Catulo da Paixão Cearense e alcançaram grande popularidade, como o schottisch "Meu Casamento" (ou "Olhos de Veludo", na versão com letra), recebendo gravações posteriores de Pixinguinha e sua Orquestra do Pessoal da Velha Guarda.

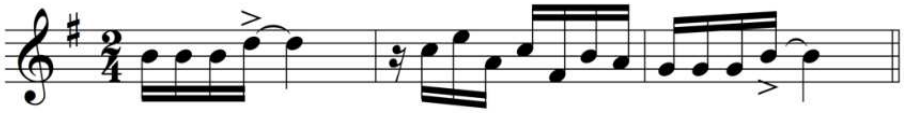
A polca Flausina é outra destas músicas que aparentemente ficaram na tradição oral do choro. A comparação entre a gravação original (de aproximadamente 1911) e uma gravação historicamente recente de Altamiro Carrilho (realizada na coleção *Princípios do Choro* lançada pela Acari Records em 2001), nos mostra um processo de mudança de padrões rítmicos muito parecida com a observada na polca "Saudações".

As figuras 9 e 10 mostram o padrão rítmico da melodia dos dois primeiros compassos nas gravações de Galdino e Altamiro, respectivamente. Mais uma vez, observa-se que a figuração do segundo tempo dos compassos foi modificada: a "síncope característica" (semicolcheia, colcheia, semicolcheia) se transforma em quatro semicolcheias (com acento na última). No que se refere aos padrões de acompanhamento, nota-se que a gravação original é calcada na figuração sincopada do maxixe, enquanto a gravação mais atual é toda baseada no padrão "sambado" representado pela figura 8, perfeitamente reconhecível na figuração rítmica do cavaquinho e do pandeiro, principalmente.

"Figura9"



"Figura10"



Conclusões

Obviamente não há espaço, no escopo deste artigo, para uma análise exaustiva de gravações que permita estabelecer conclusões mais aprofundadas sobre as modificações da polca ao longo das gravações realizadas na segunda metade do século XX. Entretanto, mesmo admitindo que o esboço de análise acima apresentado traz alguns perigos a respeito dos quais este autor está plenamente consciente – como, por exemplo, o perigo de reificação de termos como "padrão rítmico do samba", ou "padrão do maxixe", como se cada um destes padrões pudesse ser resumido a um único *pattern* rítmico; ou ainda a utilização de "categorias nativas", resultado de minha própria dupla condição de pesquisador e músico (e portanto, em certa medida, *insider*) de choro, etc. – creio que as análises propostas podem servir como ponto de partida para futuros trabalhos de maior fôlego.

Para além da análise musical, o que se salienta é a trama de discursos que estavam envolvidas nas categorias nativas da época. Ao defender em tom quase panfletário a legitimidade da polca como "tradição" brasileira, Alexandre Gonçalves Pinto estava, em última análise, tentando estabelecer uma linha de continuidade das "velhas" práticas com o "novo" samba. É exatamente neste sentido que ele chega a afirmar em meio a seu livro:

> A polka cadenciada e chorosa ao som de uma flauta, fosse o flautista o Viriato, o Callado, o Rangel ou seja o Pixinguinha, o João de Deus ou Benedicto Lacerda; um violão dedilhado outr'ora, por Juca Valle, Quincas Laranjeira, Bilhar, Néco ou Manduca de Catumby e hoje por Felizardo Conceição, José Rabello, Coelho Grey, Donga, João Thomaz, etc.; um cavaquinho palhetado hontem por Mario, Chico Borges, Lulu' Santos, Antonico Piteira e hoje pelo mestre dos mestres Galdino Barreto, Nelson [Alves], João Martins – foi, é e continuará a ser a alma da dansa brasileira (Pinto, 1978, p.116).

O carteiro tem razão em estabelecer estas pontes de ligação entre os antigos e novos instrumentistas, uma vez que a memória da polca não foi abruptamente esquecida pelas novas gerações: entretanto, não há dúvida no fato de que ela deixa de ser a principal forma de acompanhamento do choro para se tornar coadjuvante do novo padrão calcado nas figuras rítmicas do samba surgidos a partir de finais da década de 1920. Mais do que isso, pode-se dizer que as velhas polcas seriam modificadas pelos novos intérpretes do choro – como Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Altamiro Carrilho, entre outros – através de alterações em seus padrões rítmicos e melódicos originais, conforme demonstrado. Em última análise, tais intérpretes acabaram por referendar – ainda que por linhas tortas – a afirmação de Gonçalves Pinto de que "a polca é como o samba – uma tradição brasileira", através de um processo de reinvenção, onde a polca se aproximava dos novos padrões do samba e eram reintegradas desta forma ao mercado de gravações.

REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Pedro de Moura. O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e "O Choro". Tese de doutorado, Música, UNIRIO, 2011.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

DIDIER, Carlos. O samba que veio do Estácio, *O Catacumba*, v.1, n.1, nov/dez 1984, Rio de Janeiro, Fundação RioArte, p.3

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de Históra da PUC-SP*. São Paulo, 1981.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

PIXINGUINHA. Depoimento. In: Antonio Barroso Fernandes (org). *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1970.

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

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na belle époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna , 1977

Etnografia dos arquivos: A ¨equidade cultural¨ na circulação de obras de Radamés Gnattali e no repatriamento de gravações de Alan Lomax

Rafael Henrique Soares Velloso
rafavelloso@hotmail.com
PPGMUS/UFRGS
Maria Elizabeth Lucas
elucas@plugin.com.br
PPGMUS/UFRGS

Resumo: Esta comunicação visa propor algumas reflexões em torno da noção de sustentabilidade da patrimonialização musical em acervos públicos e privados, entendida no sentido das práticas sócio-políticas de preservação, circulação e ressignificação de bens materiais e imateriais e seus desdobramentos. Tal proposta decorre de um projeto maior, ora em curso, cujo objetivo central é de perspectivar as trajetórias e atuações profissionais de duas personalidades emblemáticas do campo artístico-intelectual das Américas no século XX - Alan Lomax e Radamés Gnattali - traçando seus posicionamentos face aos projetos e políticas culturais implementadas no âmbito das relações Brasil-EUA no período entre 1937-1945. Neste recorte da pesquisa, pretende-se priorizar, do ponto de vista empírico, as questões surgidas a partir de entrevistas com alguns interlocutores e músicos que participaram das produções musicais, no que se refere à problemática da circulação de obras/partituras, no caso de Radamés Gnattali e do repatriamento de gravações sonoras, no caso de Alan Lomax. Como marco referencial, inicialmente trataremos destas questões pelo viés de uma etnografia nos arquivos e das estratégias utilizadas para este tipo de trabalho de campo a partir das questões propostas por Kaplan (2002), Cunha (2004), Araújo (2008) e Bohlman (2008).

Palavras-chave: Etnografia de arquivos, Equidade cultural, Patrimonialização musical.

Abstract: The aim of this paper is to discuss the sustainability of musical heritage politics in both public and private archives/collections, here understood as a sociopolitical practice of preservation, circulation and signification of those materials. Essentially, the larger project, in which this proposal relies on, seeks to put in perspective the trajectories and the professional activities of two emblematic figures in the intellectual and artistic scenes of the Americas in the 20th century – Alan Lomax and Radamés Gnattali. The main strategy of this study is to analyse their stances with respect to the cultural politics implemented in Brazil and the US during the years 1937-1945. In this presentation we will focus empirically on some questions that emerged from interviews with musicians that took part in the musical productions, especially in the circulation of musical works/scores composed by Gnattali, and in the repatriation process of the field recordings made by Lomax. As a methodological stance, we will think of those events as an ethnography of the archives, and the strategies of this type of fieldwork as discussed in the texts by Kaplan (2002), Cunha (2004), Araújo (2008) and Bohlman (2008).

Keywords: Ethnography of the Archives, Cultural Equity, Musical Heritage.

Considerações iniciais

Esta comunicação visa propor algumas reflexões em torno da noção de sustentabilidade da patrimonialização musical em acervos, entendida no sentido das práticas sociopolíticas de preservação, circulação e ressignificação de bens materiais e imateriais. Tal proposta decorre de um projeto maior, ora em curso, cujo objetivo central é de perspectivar as trajetórias e atuações profissionais de duas personalidades emblemáticas do campo artístico intelectual das Américas no século XX - Alan Lomax e Radamés Gnattali - traçando seus posicionamentos face aos projetos e políticas culturais implementadas no âmbito das relações Brasil-EUA no período entre 1937-1945. Para tal, pretende-se examinar do ponto de vista empírico a produção e difusão de programas sobre música popular e folclórica nas rádios Nacional (Brasil) e CBS (EUA) nos quais ambos estiveram envolvidos em capacidades diversas. Tendo em vista a massiva quantidade de documentos referentes às produções musicais destes agentes, depositados hoje em arquivos públicos e particulares, este texto trata das observações resultantes das pesquisas empreendidas nestes acervos e das questões surgidas a partir de entrevistas com interlocutores e músicos que participaram das produções musicais, no que se refere à problemática da circulação de obras/partituras, no caso de Radamés Gnattali, e do repatriamento de gravações sonoras, no caso de Alan Lomax.

Quase pertencentes a uma mesma geração, tanto Alan Lomax (1915-2002), quanto Radamés Gnattali (1906-1988) construíram suas carreiras trabalhando ativamente com a cultura popular. Podemos perceber ao longo de suas trajetórias, uma significativa preocupação com os músicos ou grupos que participavam de suas produções, chegando a disponibilizarem obras e gravações para os mesmos, atuando, desta forma, como parceiros na divulgação de suas práticas. Tanto a produção musical de Gnattali, centrada na criação de arranjos e composições, como a de Lomax nas gravações e descrições de performances musicais, podem representar contribuições significativas para a memória dos grupos sociais envolvidos, dada a amplitude e incidência dos seus projetos voltados direta e indiretamente para a sua preservação. Tais documentos sonoros e muitas narrativas a eles associadas foram produzidas, nos marcos de políticas culturais desenvolvidas sob a égide da ideologia panamericanista durante a Segunda Guerra Mundial, quando os elementos do folclore e da cultura popular foram estrategicamente valorizados, registrados e midiatizados, tal como discutido, por exemplo, em Tota (2009), Drach (2011) e Saroldi Moreira (1988). Hoje, estas ações empreendidas nos marcos de uma aproximação continental estrategicamente montada, oferece amplas possibilidades para reinterpretações etnomusicológicas.

Dentre as questões que surgiram a partir do trabalho com os documentos sonoros e escritos dessa pesquisa mais ampla, destacamos: qual a importância destes registros para os músicos ou grupos sociais que participaram deste processo? Considerando-se a sustentabilidade musical destas ações empreendidas no passado através dos múltiplos interesses em jogo nas ações políticas de patrimonialização, como tais elementos são vistos pelo campo da Etnomusicologia hoje?

A etnomusicologia e os arquivos

Segundo Anthony Seeger em entrevista a Armstrong (2007), os arquivos e museus sofrem da concepção geral de que eles guardam o passado, de que são depósitos para coisas inúteis que as pessoas não querem mais. Segundo o pesquisador: “De fato estou convencido de que os arquivos falam do futuro. Em tempos de rápidas mudanças, muitas comunidades o-

lham para o passado como a base para se construir o futuro".

Partindo deste princípio, Seeger, em seu artigo *The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today,* (1986), discorre sobre as várias formas de apropriação dos arquivos sonoros:

> Ninguém pode prever ou restringir as formas com que as coleções são utilizadas. Algumas podem fazer parte dos alicerces de movimentos culturais e políticos, outras podem trazer à vida a voz ancestral que tem um caráter legendário para seus descendentes, algumas podem estimular criações musicais, outras suavizar a dor do exílio, ou ainda, servir como fontes primárias para reestudos acadêmicos. (Seeger, 1986, p. 264)

Além destas inúmeras formas de se relacionar com o arquivo, o pesquisador tem de lidar com outras questões que vão de encontro às necessidades e interesses da própria comunidade científica, e neste caso, tal conflito pode retardar ou mesmo impedir a disponibilização das gravações de uma determinada pesquisa. Segundo Seeger, uma das razões para esta demora é que muitos pesquisadores se consideram os donos das gravações, sem levar em conta, no processo de preservação e disponibilização destes materiais, o papel dos músicos e das instituições dos quais fazem parte. Gravadas a um custo considerável e enfrentando por vezes grandes dificuldades operacionais, alguns pesquisadores se mostram relutantes em disponibilizar suas coleções para outras pessoas, que poderiam utilizá-las sem terem de passar, contudo, pelas mesmas dificuldades.

Ainda no mesmo artigo, citando Bruno Nettl, Seeger relembra que as raízes da Etnomusicologia estariam fincadas nos arquivos sonoros e que as gravações disponibilizadas nos acervos foram produzidas e arquivadas com uma excessiva preocupação com a preservação da "cultura original" ou com a sua análise "científica", o que não é suficiente para atender a exigência das novas pesquisas etnográficas. Tais registros acabam, por este mesmo motivo, sendo pouco utilizados dada a tendência crescente dos pesquisadores em produzir, nos próprios trabalhos de campo, novas gravações etnográficas.

Seeger, por outro lado, ao afirmar que a maior parte das gravações de música folclórica estão localizadas em acervos europeus e norte-americanos e são utilizadas por uma classe média urbana intelectualizada, destaca o teor colonialista de tal atividade, e afirma que se os coletores de canções depositassem suas gravações em arquivos que tivessem de fato a intenção de ajudar a preservar e disponibilizar tal material, talvez fosse possível reverter o processo colonialista deste tipo de pesquisa, através do repatriamento e a democratização de seus acervos.

Se tais documentos, tomados como elementos simbólicos potencializadores de respostas identitárias, possuem hoje significados distintos aos que foram originalmente concebidos, como deveremos modificar a nossa percepção enquanto pesquisadores interessados em suas "funções" históricas e/ou contemporâneas?

Uma etnografia dos arquivos

Philip V. Bohlman, em seu texto *Returning to the Ethnomusicological Past* (2008) advoga as vantagens de se utilizar métodos etnográficos para reconstruir a paisagem sonora de uma comunidade a partir da análise de arquivos e da história oral. Tal método, descrito por

Bohlman como um desafio para a etnografia realizada no presente, na sincronia, seria segundo o autor, adequada à pesquisa de objetos localizados no passado. O autor argumenta que é na constante mudança de posição entre o passado e o presente, que o pesquisador constrói o seu "campo de estudo". Tal processo desloca a posição colonialista do etnomusicólogo ao problematizar este passado, que geralmente se apresenta nas pesquisas em formatos por demais rígidos.

Contudo, ao pensarmos o arquivo como parte do trabalho de campo, devemos considerar que as instituições que os guardam foram criadas a partir de um projeto político específico, tal como propõe o antropólogo Nicholas Dirks em seu artigo *Annals of the Archive: Ethnographic Notes on the Sources of History*. Segundo Dirks: "O arquivo é uma formação discursiva em seu senso total, reflete categorias e operações do próprio Estado onde teve origem, que neste exemplo, se configura como o Estado colonial" (Dirks, 2002, p. 58).

Ao invés do contexto colonialista britânico analisado por Dirks, temos parte significativa das trajetórias de Lomax e Gnatalli situadas num contexto mundial de conflito político-militar, marcado por políticas públicas de controle identitário e censuras que visavam atender às ideologias internas e externas dos regimes envolvidos. Soma-se a isto a busca de uma identidade homogeneizadora a pretexto de uma maior integração nacional, que encontrará eco nas novas representações acerca da música folclórica, ideal que passou a ser instrumentalizado pelo governo e pelas instituições responsáveis por abrigar e gerenciar produções culturais. Assim se tais produtos culturais influíram decisivamente no processo de construção de arquivos e coleções, os contextos de coleta e arquivamento de tais materiais devem portanto, serem considerados ao analisarmos a organização, seleção, assim como a política de disponibilização desses materiais.

Nos EUA, em 1928 foi criado pelo folclorista, historiador e professor em Harvard, Robert W. Gordon, o arquivo *American Folk Song* da *Library of Congress* para servir como referência nacional sobre o folclore americano. Segundo Gordon, em um trecho de seu discurso transcrito no artigo de James Hardin em homenagem aos 75 anos de criação do arquivo: "A biblioteca do congresso está interessada de forma vital na coleta de versos e melodias folclóricas. Tal coleta deve ser realizada com técnicas acadêmicas e a coleção, preservada contra o uso indevido, deve ser disponibilizada livremente aos especialistas" (Gordon *apud* Hardin, 2003, p. 4).

O arquivo nasce, portanto, com duas características bem específicas permeadas por questões técnicas e ideológicas. A primeira denominada por Gordon como "técnicas acadêmicas" pode estar associada tanto às formas tradicionais de arquivologia e coleta de melodias utilizada pelos folcloristas americanos, como pelo uso da máquina de Edson, já amplamente utilizada em diversos arquivos de música europeus e pela musicologia comparada alemã de Carl Stumpf e Eric Von Hornbostel. Já a segunda característica, que deve ser associada somente aos primeiros anos de formação do arquivo, refere-se diretamente ao seu uso restrito, mas livre aos especialistas, talvez com a função estratégica de fortalecer as políticas de identidade nacional americana em plena expansão no período.

Em 1932, John A. Lomax, pai de Alan Lomax, assumiu a direção do arquivo durante dez anos, contando com a colaboração oficial de seu filho, como assistente, entre 1937 e 1942. A nova gestão implementou algumas modificações significativas em relação aos recursos

utilizados nas gravações de campo, que eram inicialmente privados e passaram então a ser geridos por meio de parcerias com pesquisadores, autorizados pela instituição a utilizar as máquinas de gravação em troca das gravações realizadas em campo. Neste período foram incluídos também no escopo documental das coletas as artes verbais e a história oral, expandindo assim de forma expressiva o acervo. A nova administração tinha igualmente como prioridade a promoção de políticas públicas de democratização do arquivo, tais como a criação de programas de rádio sobre música folclórica, a produção e comercialização de discos com o acervo da instituição e outras iniciativas ligadas ao projeto pan-americanista, iniciativas que foram decisivas para expandir a atuação da instituição tanto dentro como fora do país.

No Brasil, a rádio Nacional que foi responsável pela criação do acervo de arranjos musicais e gravações dos programas emitidos no período que estamos pesquisando, fazia parte, segundo a historiadora Mirian Golfeder (1980), do conjunto de mecanismos de legitimação ideológica acionados pelo Estado, que teria adicionalmente a função de reiterar o quadro geral dos valores dominantes do período, além de servir como um mecanismo de controle social a serviço do sistema vigente. Assim, o arquivo que pertenceu ao radialista Almirante e continha os roteiros dos programas em que Gnattali participava como regente/orquestrador das trilhas sonoras e as cartas da audiência a eles endereçadas, foi adquirido em 1964 pelo governo do Estado da Guanabara, dando origem a Fundação do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (FMIS-RJ). A instituição criada no início do governo militar de Castelo Branco e onde Almirante trabalhou como curador até 1980, ano de sua morte, passou também a abrigar na década de 1970 as gravações e arranjos dos programas doados pela Radio Nacional ao acervo da FMIS-RJ.

Importante notar também que além da influência do contexto político na criação dessas instituições, temos a ação de intelectuais da área da música no Brasil e da antropologia nos EUA, que permitiram que tais arquivos fossem criados a partir de novos conceitos de pesquisa e constituição de acervos. Tais intelectuais atuaram indiretamente através de uma rede de informações que foi articulada entre a academia e os produtores dos programas, Gnattali e Lomax, influenciando decisivamente na criação e formato dos roteiros e elementos musicais utilizados em programas radiofônicos de larga audiência.

Percebemos também que tanto Lomax como Gnattali, tal como Elizabeth Kaplan propõe em seu artigo *"Many Paths to Partial Truths": Archives, Anthropology and the Power of Representation* (2002)*,* atuavam no processo de registro não somente como intermediários mas como elementos integradores, identificando e valorizando a colaboração dos intérpretes nas produções realizadas. Este elemento humano de integração, na criação, ordenação e manutenção dos documentos foi também observado por Olívia Maria Cunha em seu texto Tempo Imperfeito: Uma Etnografia do Arquivo:

> Se a possibilidade das fontes "falarem" é apenas uma metáfora que reforça a ideia de que os historiadores devem "ouvir" e, sobretudo, "dialogar" com os documentos que utilizam em suas pesquisas, a interlocução é possível se as condições de produção dessas 'vozes' forem tomadas como objetos de análise - isto é, o fato de os arquivos terem sido constituídos, alimentados e mantidos por pessoas, grupos sociais e instituições. (Cunha, 2004, p. 293)

Assim, tanto Lomax como Gnattali, mesmo discordando politicamente das instituições de

que faziam parte, foram responsáveis por contribuições relevantes para a constituição destes acervos. Gnattali contribuiu com o arquivo da Radio Nacional com mais de 1500 arranjos durante os 30 anos em que lá trabalhou, fruto de um intenso contato com músicos, compositores e radialistas, trazendo a sua experiência com a cultura popular e com a música erudita para a produção dos arranjos e composições dos programas de rádio. Sua intensa atividade como arranjador produziu boa parte da trilha sonora utilizada pelo veículo, difundida a todo o país, constituindo assim um elemento significativo na construção da memória coletiva sobre a rádio e a sua sonoridade em determinada conjuntura histórica.

Já Lomax além de ter sido responsável pela realização de inúmeras gravações para o *Archive of Folk Culture* da *Library of Congress (LOC)* e de lançar comercialmente muitos músicos advindos das tradições folclóricas que se apresentavam nos programas que produzia na CBS em parceria com a *LOC*, passou a coletar material folclórico de outros países e aos poucos foi construindo um banco de dados para os projetos *Cantometrics, Choreometrics* e *Parlametrics,* cujos resultados preliminares foram publicados, com o auxílio dos outros pesquisadores envolvidos, no livro *Folk Song Style and Culture* (1968). Lomax tentou ao final de sua vida lançar tais gravações, através de uma plataforma multimídia denominada *Global Jukebox,* desenvolvida pelo pesquisador entre 1989 a 1994 com o apoio de diversas instituições americanas de apoio a pesquisa tais como a fundação Rockefeller e a Ford, contudo o projeto teve de ser abandonado por Lomax devido a graves problemas de saúde. Após o seu falecimento arquivo do pesquisador ficou então guardado por um breve período, sendo recentemente vendido para a *American Folklife Center* [1] da *LOC.* O projeto de disponibilização de tal material através da plataforma Global Jukebox foi então retomado recentemente pela *Association for Cultural Equity (ACE)*, uma ONG criada por Lomax em 1983, ainda sem previsão de lançamento.

A "Equidade Cultural" e o "Retorno Cultural"

Lomax em seu artigo *An Appel for Cultural Equity* (1972), aborda algumas ideias que aos poucos foram se integrando aos projetos implementados pelas instituições que passaram a cuidar dos acervos que ajudou a construir, tal como a *Association for Cultural Equity (ACE),* criada por Lomax em 1983, e a *American Folklife Center* da *LOC,* que passou a partir de 2006, a incorporar o acervo particular do pesquisador.

Segundo Lyons Bert e Rosita M. Sands em seu artigo *Working Model for Developing and Sustaining Collaborative Relationships Between Archival Repositories in the Caribbean and the United States* (2009), a compreensão das ideias profetizadas por Lomax desde a década de 1970, atualizadas a partir das experiências práticas centradas nos projetos de repatriamento de gravações, é fundamental para uma melhor compreensão destas iniciativas.

A "Equidade Cultural" e o "Retorno Cultural" são, portanto, dois conceitos fundamentais que passaram a pautar os projetos desenvolvidos nesses contextos. A "Equidade Cultural", segundo os autores, se baseia no conceito de que as tradições culturais locais devem ser igualmente valorizadas como expressivas representações das múltiplas formas de adaptação

[1] A divisão *American Folklife Center* da *LOC* foi criada em 1976, com a missão de preservar o folclore americano através de programas de pesquisa, performances ao vivo, exibições, publicações dentre outras atividades, incorporando também o *Archive of Folk Culture,* o arquivo onde Lomax trabalhou ativamente durante os primeiros anos de vida profissional.

humana no planeta, tanto no processo de elaboração dos currículos das escolas, como no conteúdo vinculado pelos sistemas de comunicação em massa. Já o conceito de "Retorno Cultural", por sua vez, envolve a convicção, partilhada por inúmeros folcloristas americanos, incluindo Lomax, de que a primeira documentação produzida sobre o folclore deve retornar às mãos de seus protagonistas e não permanecer sob o controle de pesquisadores, arquivistas ou empresas de entretenimento.

Observamos, contudo, que para que tais conceitos possam ser aplicados o conteúdo total dos acervos necessita passar ainda por um processo de patrimonialização, antes de serem disponibilizados. Tal processo envolve um rigoroso procedimento que inclui a seleção do material, sua preparação, catalogação e digitalização e por fim a disponibilização de seu conteúdo. No Brasil, os arquivos enfrentam ainda dificuldades de organização e conservação dos documentos, dada a fragilidade das mídias e a escassa verba disponível para a sua preservação. Na prática observa-se o processo de esquecimento a que estes materiais estão submetidos, o que dificulta ainda mais a alocação de verbas para as iniciativas acima descritas.

A circulação de obras e o repatriamento de gravações

Radamés Gnattali, conforme revelado nas entrevistas realizadas no Rio de Janeiro entre Janeiro e fevereiro de 2012 com integrantes do grupo Camerata Carioca, disponibilizava as partituras originais de suas obras para alguns dos intérpretes com quem tocava e se relacionava, ainda em vida. Contudo, tal processo, pela informalidade com que era realizado, acabava destituindo tais obras até mesmo de seu criador.

Um bom exemplo deste processo, conforme narrado nas entrevistas, é a Suíte Retratos, obra composta em 1956 em homenagem a quarto compositores de Choro (Pixinguinha, Ernesto Nazaré, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga). A obra foi então dedicada pelo autor a Jacob do Bandolim sendo gravada pelo músico em 1964, juntamente com Radamés Gnattali e Orquestra, sendo lançada no mesmo ano pela gravadora CBS. O arranjo original, tal como revelado por Gnattali em depoimento à FMIS-RJ, acabou sendo doada à FMIS-RJ pela família de Jacob do Bandolim anos depois de sua morte. Após os devidos esclarecimentos e consequentemente, o retorno da peça ao acervo do compositor, a grade foi novamente doada, desta vez a Joel Nascimento, bandolinista que teria sido responsável pela nova versão da obra 15 anos depois de sua primeira gravação.[2]

Joel Nascimento em entrevista para esta pesquisa (21/1/2012) conta que a nova versão da música teria agradado tanto à Gnattali que após uma audição da peça, realizada informalmente na residência do compositor, este lhe teria dado a grade de arranjo original. A partitura está guardada com o bandolinista até hoje, como uma prova de seu pioneirismo em relação à nova transcrição da obra para um conjunto regional. Contudo, mesmo com a prova, o pioneirismo de Joel é contestado por seus parceiros de grupo, que apresentam outras ver-

[2] A nova gravação, feita em 1979 após o concerto em homenagem a Jacob do Bandolim, foi então lançada em 1980 no disco Tributo a Jacob do Bandolim, gravado por Joel Nascimento, Radamés Gnattali e o grupo Camerata Carioca, em uma versão feita especialmente para o conjunto. Tal versão passou então a ser valorizada pelos músicos de choro e samba e pelos inúmeros críticos que escreveram depoimentos e louvações ao espetáculo, fato que não aconteceu com a primeira versão gravada por Jacob.

sões para o fato, disputando entre si o valor simbólico que a obra adquiriu.[3]

Analisando os depoimentos dos demais integrantes do conjunto podemos perceber que a iniciativa do bandolinista em relação ao pedido de transcrição do arranjo para o conjunto não parece ser, de fato, uma unanimidade. Outra questão em disputa nos depoimentos é em relação à modernização proposta pela performance do grupo, que é frequentemente associada pelos músicos a experiências anteriores, as quais os legitimaram a compartilhar desta experiência inovadora. Os dois cavaquinistas do grupo que se desenvolveram suas carreiras também como solistas tais como Luciana Rabelo e Henrique Cazes, além de Joel Nascimento, revelaram terem sido fontes de inspiração para novas composições de Gnattali, a eles dedicadas, e que ainda permanecem inéditas.

Saindo deste contexto urbano e comercial dos músicos profissionais cariocas para o campo de trabalho das gravações de Lomax, especialmente revivido por Rogier Kappiers em seu documentário *Lomax - The Songhunter*, pudemos perceber que os grupos musicais que Lomax gravou ao longo de sua trajetória não se tratavam, em geral, de profissionais, já que o conteúdo destas performances estava ligado diretamente às atividades cotidianas de seus participantes. Muitos destes músicos nunca tiveram contato com as técnicas de gravação, desta forma, ao ouvirem pela primeira vez, através de Kappiers, tais registros reagiram com uma mistura de surpresa e emoção ao relembrar, não só de capacidades já esquecidas, como de pessoas e lugares.

Em relação aos conceitos defendidos por Lomax podemos observar alguns pontos em comum em ambas as representações. Tanto Lomax, como Gnattali acreditavam estar salvando um determinado estilo de performance ao registrá-los através da gravação ou escrita musical. Por outro lado, a gravação, assim como a composição musical baseada num intérprete advindo da cultura popular, proporcionavam a estes músicos um acúmulo de capital cultural significativo, permitindo seu acesso a novos contextos de performance ganhando assim uma notoriedade tanto em relação ao seus pares como da sociedade de modo geral.

O ato de dedicar obras ou gravar as performances em que eram valorizados seus protagonistas, aproximava-se, desta forma, conceitualmente às ideias defendidas por Lomax discutidas no tópico anterior. Neste ponto a única questão destoante entre os exemplos é que no caso brasileiro o benefício era concedido exclusivamente aos músicos que tiveram peças dedicadas por Gnattali, e dependendo do caso, também utilizado indiretamente por seus parceiros. Além disso, do ponto de vista da preservação de tais documentos, apesar da posse das partituras originais conceder aos músicos uma legitimação perante aos seus pares e ao público em geral, os acervos dos quais estas foram retiradas, não tiveram suas coleções preservadas.

Considerações finais

Procuramos mapear nesta comunicação, a partir dos exemplos analisados, os múltiplos interesses que entram em jogo nas ações políticas de patrimonialização de arquivos e coleções musicais. Através do foco metodológico nos processos de formação dos arquivos, reconhecemos que os seus contextos de criação apresentam uma influência decisiva na con-

[3] A peça é apontada na historiografia sobre o choro como uma revolução na interpretação e arranjo do choro, e descrita por seus músicos mais representativos como uma legítima modernização do gênero que teria como marco histórico a gravação e os concertos realizados pelo conjunto.

formação dos documentos, produzindo, por sua vez, novos conteúdos éticos e políticos. Procuramos ainda demonstrar que é através da problematização referente as mudanças nos discursos entre elementos historicamente situados, e as disputas entre os "herdeiros" dos documentos no presente, que se tona possível perspectivarmos os processos de circulação de obras e gravações, bem como dimensionarmos o volume e a importância destes processos na democratização do conteúdo desses acervos.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Samuel. Características e Papéis dos Acervos Etnomusicológicos em Perspectiva Histórica, Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ. In: Araújo S., Paz, Cambria (Org.). *Música em debate*, *Perspectivas Interdisciplinares.* Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

ARMSTRONG, Donna. Interview with Tony Seeger on Family, Career, and Work at UCLA. *Artistic house music,* Los Angeles, Novembro 2007. Disponível em <http://www.artistshousemusic.org/videos/music+educator+profile+ethnomusicologist+anthony+seeger+of+university+of+california+los+angeles> Acesso em 8/12/2012

BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali : o eterno experimentador.* Rio de Janeiro: Funarte, 1985. 366 p. il.

BOHLMAN, Philip Vilas. Returning to the Ethnomusicological Past. In: Gregory F. Barz, e Timothy J. Cooley (Org.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology.* Oxford: Oxford University Press, 2008. p. 246 – 270.

COHEN, Ronald D. *Alan Lomax, assistant in charge: The Library of Congress letters, 1935-1945.* Jackson: University Press of Mississippi, 2011.

_____,_____. (Ed.) *Selected Writings, 1934–1997*. [Com introdução e ensaios de Gage Averill, Matthew Barton, Ronald D. Cohen, Ed Kahn, Andrew Kaye]. New York: Routledge, 2003.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo Imperfeito: Etnografia do arquivo. *Mana,* 10 (2), 2004. p. 287-322.

DIRKS, Nicholas. Annals of the Archive: Ethnographic Notes on the Sources of History. In: *From the Margins: Historical Anthropology and Its Futures*. (Org.) Brain Keith Axel. Durham: Duke University Press, 2002. p. 47-65.

DRACH, Henrique. *A Rabeca de José Gerôncio: Luiz Heitor de Azevedo – Música, Folclore e Academia na Primeira Metade do Século XX.* Tese (Doutorado em Historia), Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói, 2011.

GNATTALI, Roberto. (Org.) *Catálogo Digital Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Olhar Brasileiro, 2005. 1 CD-ROM

GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da radio nacional.* Rio de Janeiro: Ed. Paz e

Terra, 1980.

HARDIN, James. The Archive of Folk Culture at 75: A National Project with Many Works. In: Folklife Centre News, Volume XXV, No 2, Spring, 2003. p. 3 – 13.

KAPLAN, Elizabeth. 'Many Paths to Partial Truths': Archives, Anthropology, and the Power of Representation. *Archival Science* 2: 209-220, 2002. Disponível em: <www.nyu.edu/pages/classes/bkg/methods/kaplan.pdf> Acesso em 8/12/2012.

LOMAX, Alan. *Folk Song Style and Culture.* New Brunswick, NJ: Transaction Books, 1968.

_____,_____. An appel for Cultural Equity. *World of Music*, XIV [2] 1972

LYONS, B.; SANDS, R. M. A *Working Model for Developing and Sustaining Collaborative Relationships between Archival Repositories in the Caribbean and the United States*. IASA Journal, South Africa, n. 32, p. 26-37, 2009.

SAROLDI, Luiz Carlos & MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional; o Brasil em sintonia.* Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1988.

SEEGER, Anthony. The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today. *Rev. Ethnomusicology,* University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology; v. 30, n. 2, p. 261-276, (Spring – Summer, 1986). Disponível em: <www.jstor.org/stable/851997> Acessado em 08/12/2012.

TOTA, Antônio Pedro. *The Seduction of Brazil during World War II.* Texas: University of Texas Press, 2009.

Akio Yamaoka e sua relação com a trajetória do *shakuhachi* no Brasil

Rafael Hirochi Fuchigami
fuchigami.shakuhachi@gmail.com
UNICAMP

Resumo: Utilizando a técnica de *observação participante* acompanhei, entre os anos de 2012 e 2013, os encontros organizados por Akio Yamaoka, durante o trabalho de campo da pesquisa de mestrado "Aspectos culturais e musicológicos do shakuhachi no Brasil". Sua história de vida, conhecimentos pessoais e atuação entre os tocadores mostraram-se relevantes para as reflexões e discussões acerca da presença da flauta japonesa no Brasil. Partindo das atividades de Yamaoka como ponto central deste artigo, buscamos evidenciar não apenas sua importância, como também as linhas que tecem relações com outros tocadores, com o intuito de situar e revelar algumas peças do quebra-cabeça que compõe o corpo de conhecimento acerca da trajetória do shakuhachi no país. Entre essas revelações, algumas foram obtidas a "partir de" e outras "com" Yamaoka, pois se dedicou extensivamente colaborando, compartilhando informações pessoais, dispondo seu acervo de partituras, livros, fotografias e gravações, traduzindo textos e colocando-me em contato com pessoas fundamentais para a pesquisa. Este artigo tem como objetivo abrir as portas desse acervo vivo, colaborando como um registro de suas memórias e atividades como difusor do shakuhachi, e ao mesmo tempo estabelecendo relações mais amplas com o cenário do instrumento no país.

Palavras-chave: *Tozan ryu*, *Meian ryu, Shinsen Kai* Shakuhachi

Abstract: Using the technique of *participant observation* I followed, between the years 2012 and 2013, the meetings organized by Akio Yamaoka, during the field work of my master´s research "Musicological and cultural aspects of the shakuhachi in Brazil". His life story, knowledge and activities between the players are relevant to the reflections and discussions about the presence of the Japanese flute in Brazil. As from the Yamaoka´s activities as the central point of this paper, seek to demonstrate not only their importance, but also the lines that weave relationships with other players, in order to locate and reveal some pieces that makes up the body of knowledge about the shakuhachi trajectory in the country. Among these revelations, some were obtained "from" and others "with" Yamaoka, with his unrestricted collaboration, sharing personal information, collection of sheet music, books, photographs and recordings, translating texts and putting me in contact with important people for research. This paper aims to open the doors of this live collection, collaborating as a record of their memories and activities as the shakuhachi diffuser, establishing broader relations with the scenario of the instrument in the country.

Keywords: *Tozan ryu, Meian ryu, Shinsen Kai*, *Shakuhachi*.

1. ***Introdução***

No ano de 2012, durante o *Shinnen kai*[1] da Associação Brasileira de Música Clássica Japonesa [2], atualmente com o nome de Hougaku, foi anunciado Akio Yamaoka (山岡秋雄)

[1] Comemoração de Ano Novo.
[2] Informações sobre a ABMCJ constam na tese de Satomi, 2004.

como novo representante do estilo *Tozan*[3]. Na ocasião fiz contato com o tocador, que se dispôs gentilmente a colaborar com as pesquisas acerca do shakuhachi no Brasil.

Desde agosto do mesmo ano venho acompanhando os encontros semanais promovidos por Yamaoka, que utiliza o ateliê do seu aluno e artista plástico Douglas Okura para realizar ensaios, aulas, restauração e conserto de shakuhachi.

Utilizando a técnica de *observação participante*, sistematizada por Valladares (2007), com base no livro de Whyte (2005), coletei as informações a partir dos diálogos, aulas, materiais bibliográficos estudados durante os encontros, mensagens eletrônicas e nos momentos em que tocamos juntos. Por meio da experiência do convívio com Yamaoka foi possível avançar na compreensão, revelar fatos históricos desconhecidos no meio acadêmico e suscitar discussões acerca do universo do shakuhachi.

2. O aprendizado na Tozan ryu com Sagara Sensei

Aos 13 anos Akio Yamaoka, nascido na cidade de Shimohama Nagahama, Província de Akita, chega no Brasil em 1955 a bordo do America Maru e passa a viver no estado do Pará, afim de trabalhar como seringueiro. Entretanto, devido ao cancelamento de acordos bilaterais entre o Brasil e o Japão envolvendo as empresas que exploravam borracha na região, sua família ficou desempregada e foi morar em Monte Alegre, nas proximidades do Rio Amazonas. Em 1965 Yamaoka muda-se para Belém, onde consegue diferentes trabalhos, em uma oficina de bicicletas, agência de publicidade, livraria e no ramo comercial negociando a venda de adubos e exportação de pimenta do reino. Seis anos mais tarde montou uma filial da empresa em Salvador.

Em 1973 muda-se para São Paulo, se especializa como técnico no ramo têxtil e posteriormente trabalha com a exportação de fios de algodão e lã. Trouxe consigo para a capital paulista um *take*[4] que pertenceu a Ichiro Yamaoka (1912-2003), seu pai.

Ichiro atuou no exército na Segunda Guerra Sino-Japonesa (1937-1945) e na Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Durante os intervalos entre as batalhas tocava e cantava *minyō*[5] para os soldados. Quando migrou para o Brasil trouxe seu shakuhachi, mas se recusava a ensinar o filho. Akio havia estudado um pouco de violão e flauta ocidental por conta própria e aprendeu a ler a notação europeia antes mesmo das partituras japonesas. Roubou um shakuhachi de seu pai, segundo suas próprias palavras, e o trouxe consigo quando mudou-se para São Paulo.

[3] Estilo criado por Nakao Tozan (1876-1956) (Fuchigami, R.H.; Ostergren, E.A., 2010, p. 142).
[4] "Bambu". Termo utilizado na literatura para se referir ao shakuhachi.
[5] Música Folclórica Japonesa.



Figura 1. Dir. p/ esq.: Sagara *Yōzan*, Nagai *Yōho*, Yamaoka *Yōyū*, Toshio Fukuda, Minoru Michiyama, Takashi Harada, Shigeru Arikuma e Tatsuyuki Otsuka, Shinsen Kai em 1983 (acervo pessoal de Yamaoka).

Aos 35 anos de idade conheceu Sagara *Yōzan* (相良洋山), *Daishihan*[6], e tornou-se seu aluno. Yamaoka afirma: "Tudo o que eu sei de *Tozan* aprendi com Sagara *Sensei*[7]*"*. Em 1985 recebeu o título de *Junshihan*[8] e manteve-se filiado ao grupo Shinsen Kai Shakuhachi (神仙会尺八) até 1989, com o nome artístico de Yamaoka *Yōyū*[9], que recebeu de seu professor.

Seu primeiro nome "Akio" é escrito com dois caracteres, sendo que o segundo 雄 pode ser lido[10] como "*o*" de "Akio" ou "*yū"* de *Yōyū*. *Yō* 洋,do nome *Yōyū*洋雄,é também o primeiro ideograma que constitui o nome artístico do seu professor *Yōzan* 洋山. Assim, o nome *Yōyū* indica sua linhagem e faz referência a um caractere do seu nome de nascimento.

Segundo Yamaoka, seu pai e seu professor compartilhavam um fato em comum em suas histórias de vida:

> Sagara *Sensei* também havia levado shakuhachi na guerra, em que ele pertencera ao batalhão de Tanque, e depois da guerra, ficou retido pelos russos, a trabalhar forçado, na Sibéria, onde ficou durante oito anos. Ele tocava shakuhachi, não para espetáculo, mas como um culto pessoal, como os monges de antigamente. Um dia um militar russo desconfiou do shakuhachi, alegando que tivesse se "comunicando" com inimigos através de "sinais" de shakuhachi e acabou partindo em pedaços. Ele tentou fazer shakuhachi com os papeis, colando em cima do outro!!! Na época os soldados eram permitidos levar consigo o shakuhachi e *shamisen*, pois exercito considerava dois instrumentos como cultura de valor espiritual. Quando imagino, os dois, meu pai tocando shakuhachi no campo de guerra, extremo norte da China, localidade chamada Hóten, [...] e Sagara *Sensei*, na Sibéria de 40 graus abaixo de zero, [...] meu sentimento fica "congelado". Talvez tenha alguma ligação sentimental de eu gostar de soprar shakuhachi (mensagem eletrônica).

De acordo com Yamaoka, Sagara *Yōzan* lutou na Segunda Guerra Mundial antes de vir para o Brasil. Por detrás do relato emocionado de Yamaoka, está contida uma série de valores, como uma abordagem espiritual individual, contrastando com seu emprego no

[6] Grão mestre.
[7] Professor.
[8] 8 Segundo Satomi (2004, p. xv), há sete níveis na *Tozan ryu: Shoden, Chuden, Okuden, Kaiden, Jokyo, Shihan* e *Daishihan.* No caso de Yamaoka, *Junshihan* é o nível anterior ao *Shihan*.
[9] O nome artístico faz referência à linhagem e/ou ao professor ao qual se está vinculado e confere um status diferente ao músico.
[10] São homógrafos.

palco, além do fato bastante peculiar da utilização do shakuhachi na guerra. Até o presente momento das pesquisas, identificamos Ichiro e Sagara como os únicos no Brasil que passaram por tal experiência.

Yamaoka expressa uma relação com Sagara que transcende a esfera do aprendizado musical "Se eu tenho algo útil com relação ao shakuhachi, devo ter aprendido com Sagara *Sensei*. E se tenho algo negativo com shakuhachi, unicamente deve ao meu caráter próprio", evidenciando um respeito profundo muito além de uma simples relação aluno-professor e relacionando a música ao cultivo do caráter. Marcio Valério, também aluno de Sagara, declarou durante sua entrevista para nossa pesquisa "O shakuhachi está ligado ao meu desenvolvimento como ser humano, [...] não apenas um desenvolvimento musical". Embora não possamos ter mais contato com Sagara, já falecido, é possível observar nestes alunos o que procuravam com o shakuhachi e sua relação com seu mentor.

A *Tozan ryu* mantém uma estrutura muito bem organizada, mesmo quando dividida em subgrupos no Brasil como a Academia Tozan, Shinsen Kai e Shinzan Kai (Satomi, 2004, p. 157), cujos integrantes possuem um vínculo institucional com sua matriz sediada no Japão, na cidade de Osaka. Portanto, quando os afiliados recebem títulos, são reconhecidos pela matriz, diferentemente de outros estilos em que a transmissão de títulos ocorre muitas vezes apenas em uma relação entre o professor e o aluno. Mensalmente circula entre os afiliados a revista internacional *Tozan-Gakuho*, com reportagens, artigos e notícias, como o reestabelecimento do vínculo de Yamaoka *Yōyū* com a instituição no ano de 2012.

Com relação ao Shinsen Kai, Yamaoka explica como idealizou seu nome e como obteve aprovação do grupo:

> Em 1984 surgiu a ideia de formalizar o nome da associação. Eu sugeri a Sagara *Sensei* e Nagai *San* se o nome "Shinsen Kai" era aceitável ou não. O vocabulário "Shinsen" é uma das nomenclaturas dadas para as notas musicais em japonês tradicional, igual para partituras de shakuhachi e de *koto* (por exemplo: *ro* [ré] é "*Ichikotsu*", e *ha* [dó] é "*Shinsen*"). Motivo que eu escolhi a palavra Shinsen (神仙), porque o primeiro caractere [...] significa o Deus no Shintoísmo, e o segundo *Sennin*[11]. Eu liguei o som do shakuhachi algo místico e por isso achei no vocabulário espiritualidade. Acredito que esta espiritualidade atingiu coração dos dois, e o nome da associação foi aceito na hora (mensagem eletrônica).

Na década de 80 Yamaoka dedicava-se à performance, participando de concertos e lecionando para alunos da classe de seu professor Sagara.

Entre os anos de 1989 e 2007 passou a residir em Portugal, onde trabalhou com exportação de produtos vindos do Brasil. Este período causou um hiato em suas atividades musicais, embora continuasse tocando individualmente.

[11] Escrito com os ideogramas 仙人, refere-se aos eremitas que desenvolvem poderes especiais.

Em 2012 a *Tozan ryu* comemorou seu cinquentenário no Brasil realizando um concerto em São Paulo, na igreja budista Risho Kossei Kai, localizada na Vila Mariana. Na ocasião participaram a Hougaku Kyokai e o Miwa Kai, bem como Shen Ribeiro e Danilo Tomic representando a escola *Kinko*. Segundo alguns adeptos de ambos os estilos, *Kinko* e *Tozan*, unir-se representa uma quebra de paradigma.



Figura 2. Da esquerda para direita: Saito, Danilo, Shen e Yamaoka no concerto de comemoração do cinquentenário da *Tozan ryu* do Brasil em 28/10/2012.

3. Os estudos na Meian ryu

Em 2007, após aposentar-se, mudou-se para a província de Gunma, no Japão, onde trabalhou por dois anos. Nesta época estudou o estilo *Meian* na província de Saitama com o mestre Maezono *Fusho*, aluno de Tadashi Tajima e Kaoru Kakizakai. Yamaoka encontrou o mestre *Fusho* após contatar o templo principal da *Meian ryu* em Kyoto. Em 2010 recebe o título de *Betsuden*[12].

No Brasil Yamaoka é o único, até o momento, a ensinar o estilo *Meian.* Encontramos apenas uma referência à presença deste estilo em nosso país quando Olsen (1982, p. 122) menciona que Midori Kobayashi, da escola *Kinko*, estudou *Meian* em Fukushima. Entretanto, ainda não encontramos evidências de que Kobayashi tenha propagado tal estilo.

Segundo Olsen (1982, p.122), Kobayashi foi o primeiro tocador de shakuhachi presente no Brasil de que se tem notícia. Entretanto, grafa seu nome como Midore. Em pesquisas recentes, realizadas juntamente com Akio Yamaoka, conseguimos com a família Kobayashi uma foto de um antigo disco, provavelmente a primeira gravação de música japonesa feita no Brasil, em que consta o *Kanji* e o nome artístico de Midori. A revelação de seu nome artístico *Ryokufū* e dos ideogramas que representam sua escrita permitirão aprofundar as pesquisas acerca de Kobayashi, abrindo possibilidades nos estudos das linhagens da qual ele descende ou então nos colocando em contato com pesquisas feitas no Japão, que já sabemos existir. Sachio Negawa (2009) escreve uma breve biografia, na qual confirma a grafia do seu nome Midori, entretanto, não menciona o shakuhachi, discorrendo sobre inúmeros outros aspectos também relevantes de sua vida. O disco possui apenas uma música, *Esashi Oiwake*, com a participação de um cantor e de Midori Kobayashi *Ryokufū* (美登利小林緑風) (1891-1961) tocando shakuhachi.

Em 2011 Yamaoka retornou para o Brasil e reiniciou seu trabalho com o shakuhachi, e em agosto de 2012 reestabeleceu seu vínculo formal com a *Tozan ryu.*

4. Encontros semanais

[12] Títulos da *Meian ryu* dispostos, de maneira ascendente: *Nyumon* (Admissão), *Heikyo, Shoden, Chuden, Okuden, Betsuden* e *Kaiden.* O último pode ser chamado de *Doushu*, que corresponde ao *Shihan* da *Tozan ryu*.

Estas atividades se iniciam com diálogo sempre acompanhado de chá. Na ocasião Yamaoka leciona para Douglas, Noriko, Bruno e Silas, realiza restauração de shakuhachi e faz estudos sobre uma ampla gama de temas. Inicialmente o objetivo da minha participação seria apenas a pesquisa. Com o tempo passei a tocar duetos e trios com o mestre e seus alunos, utilizando partituras do estilo *Kinko* e *Tozan*.

Este fato é bastante representativo, pois uma vez que me dedico ao repertório *Kinko* e *Dokyoku* poderia não ser muito bem aceito por Yamaoka *Sensei*, filiado ao estilo *Tozan* e *Meian*. Entretanto, Yamaoka apresenta uma postura aberta e flexível, interagindo com diversos tocadores, valorizando a atuação deles por meio dos méritos advindos da dedicação ou de uma boa performance. Assim, não hasteia a bandeira de seu próprio estilo fazendo oposição aos demais, postura esta identificada em muitos no Brasil. Tal atitude neutra é observada no irrestrito apoio que tem oferecido às pesquisas e à difusão do shakuhachi ou então quando age diplomaticamente para reatar laços entre músicos, desfeitos devido a brigas e disputas constantes que ocorrem na comunidade de tocadores no país.

O veterano não se opõe ao emprego do shakuhachi em músicas ocidentais. Ao mesmo tempo que valoriza e transmite os aspectos tradicionais, atribui importância a novas práticas. Sintetiza esta concepção dizendo "Eu sei que nasceu com os monges, mas não tem que guardar no santuário o shakuhachi".

Um desdobramento de suas características pessoais pode ser observada quando trata de assuntos históricos ou de caráter musicológico. Assim como se interessa pelos conhecimentos e reflexões que buscam os fatos "reais" presentes na trajetória do shakuhachi, não se põe contra a romantização das histórias, afirmando que ambos os caminhos são importantes. A existência de fábulas ou falsificações de documentos na história do shakuhachi é apontada por Kamisango (1988, p. 79-80). No Brasil também se pode identificar discursos romantizados entre alguns tocadores, em certos casos feitos com o objetivo de legitimar algum tipo de prática ou suprimir alguma deficiência técnica.

Parte dos estudos feitos com Yamaoka são baseados em análises de obras de escolas diferentes, a fim de se fazer um estudo comparativo. Por exemplo, a peça do repertório *honkyoku* de nome *Honshirabe* ou *Choshi*. O estilo de Katsuya Yokoyama utiliza a primeira versão, já a *Meian ryu, Taizan ha* e *Chikuho ryu*, entre outras escolas, a segunda. É importante ressaltar que as diferenças não se limitam à mudança do nome, pois entre as escolas que compartilham o mesmo nome para este *honkyoku*, há alterações na notação e interpretação de suas frases. Estudamos, por exemplo, três versões de *Nezasa shirabe*, relacionadas com os mestres Daishi Katayama, Tadashi Tajima e Yokoyama, cada uma com sua própria notação e interpretação. Embora existam particularidades em cada versão, há elementos na melodia, sonoridade, gesto musical e intenção de sentimentos indicando que são emanações da mesma fonte.

Esta complexidade das obras *honkyoku* enriquece o repertório. Chama a atenção o interesse de Yamaoka em difundir além do seu estilo, as variações existentes em outras escolas. Esta postura surge de seus interesses musicológicos e de sua preocupação em manter viva a prática do shakuhachi independentemente do estilo.

5. Restauração do shakuhachi de Inohachi Toda

Douglas Okura foi aluno de Shigeru Matsuda (1934-2010), com quem aprendia a tocar e a fabricar shakuhachi. Após o falecimento de seu professor passou a ter aulas com Saito *Shinzan* (斉藤深山). Paralelamente iniciou um trabalho com Yamaoka, fazendo reparos a instrumentos danificados e corrigindo a afinação de antigas flautas feitas por Matsuda.

Yamaoka e Okura tomaram conhecimento de um *take* herdado por Noriko Toda Fujimoto. Esta flauta foi trazida durante a viagem de imigração a bordo do Rio de Janeiro Maru, em 6 de março de 1934, pelo avô de Noriko, Inohachi Toda.

O instrumento possui um valor histórico por sua idade, que somam décadas, pelo contexto no qual participou e por sua boa "tocabilidade". Na parte inferior há uma gravação em baixo-relevo do número "1865", algo incomum. Ainda não encontramos maiores informações acerca do significado deste número, cogitando ser o ano de fabricação ou o número de série da flauta, no caso de ter sido gravado pelo fabricante. O *hanko*[13] é escrito com os ideogramas 玉光, cuja leitura pode ser *Tama Hikari*, identificado com muita dificuldade devido aos desgastes sofridos ao longo do tempo.

A restauração constituiu-se de uma limpeza no interior do tubo, coberto de bolor e reparo e colagem em uma rachadura que percorria verticalmente o corpo do bambu. Segundo Yamaoka e Okura, o *utaguchi*[14], feito no estilo *Tozan*, poderia ser modificado afim de se obter melhor resultado sonoro e conforto, mas decidiram por manter ao máximo a originalidade do instrumento.



Figura 3. Inohachi Toda (Pintura a óleo. 72cm x 53,5cm).

Existe uma pintura feita por Mitsuo Toda (1915-1994), pai de Noriko, retratando Inohachi com grande expressão e riqueza de detalhes. Levando em consideração a singularidade de cada shakuhachi, visto que é feito a partir de uma planta, nota-se que o pintor tomou o cuidado de retratar fielmente aquele que pertencera a seu pai. Tendo o instrumento em mãos, é inegável que o shakuhachi da pintura não é outro senão o de Inohachi. A tela, em estado de deterioração, foi restaurada por Okura. Ambos os objetos históricos encontram-se aos cuidados de Noriko.

6. Discussões

Após a sétima década de sua vida, Akio Yamaoka mantem-se ativo, realizando os encontros semanais aqui mencionados, participando da *Tozan ryu* por meio do grupo Shinzan Kai, orientando novos alunos, fazendo apresentações e pesquisando. Embora

[13] Selo do fabricante gravado em baixo relevo.

[14] Bocal. Mais informações em "Aspectos organológicos da flauta shakuhachi" (Fuchigami, R.H.; Ostergren, E.A., 2012).

Yamaoka tenha se tornado o representante da *Tozan ryu* dentro da Hougaku, Saito *Shinzan* é o representante do Brasil, denominado *Shibucho*, perante a comunidade internacional.

As três divisões dentro da *Tozan ryu* no Brasil (Academia Tozan, Shinsen Kai e Shinzan Kai深山会) surgiram por motivo de desentendimentos pessoais. A dissidência deste grupo não foi explicada em pesquisas anteriores. Tal fato auxilia o entendimento da dinâmica social entre aqueles que tocam shakuhachi no Brasil e da complexidade dentro de um grupo bastante heterogêneo. Atualmente somente o Shinzan Kai continuou com suas atividades.

Outro aspecto relevante é a adesão de Yamaoka a estilos cujos objetivos são distantes: se por um lado a *Tozan ryu* nasceu da aproximação da música japonesa com a ocidental e da retirada do shakuhachi do monastério, por outro a *Meian ryu* busca a manutenção das tradições ligadas à história da *Fuke shu* (Fuchigami, R.H.; Ostergren, E.A., 2010, p. 135-138). Entendemos este aspecto da vida de Yamaoka como fruto não de uma ambiguidade, mas de sua habilidade em conciliar elementos aparentemente opostos.

Na vida de Yamaoka, o shakuhachi foi introduzido por meio do contato com seu pai e do professor Sagara, estando, portanto, inicialmente relacionado diretamente com o contexto da imigração japonesa. Antes de Yamaoka ter saído do país, durante os primeiros tempos do Shinsen Kai, o grupo era constituído apenas por *nikkei,* conforme pode ser observado na figura 1. Entretanto, atualmente não há um contexto singular para o shakuhachi no Brasil, coexistindo contextos, que se tangenciam e se cruzam. Há, por exemplo, o grupo Suizen Dōjō, de São Paulo, criado por um brasileiro[15]sem descendência japonesa e constituído por três italianos, oito brasileiros não descendentes de japoneses, contando apenas com um único integrante *nikkei*. Além disso, a Hougaku, uma das principais instituições de música japonesa do país tem como presidente Shen Ribeiro, que sucedeu Danilo Tomic, estando, portanto, há alguns anos sob lideranças que não tem origens étnicas japonesas.

Muitos dos alunos de Yamaoka e amigos com quem divide o palco e se encontra para ensaiar não são *nikkei*. Assim, suas características pessoais se combinam com a atual pluralidade étnica e musical que envolve a flauta no país, permitindo que Yamaoka estabeleça várias relações, com pessoas de estilos de shakuhachi e origens diferentes.

O veterano atribui grande importância à figura de Iwami *Baikyoku* (1923-2012) e à continuidade do estilo *Kinko* feita por Shen Ribeiro e Danilo Tomic, evidenciando que sua concepção acerca do universo do shakuhachi está relacionada a uma dimensão musical e artística, visto a descontinuidade existente nos aspectos étnicos da difusão de tal escola. Mesmo com relação ao estilo *Tozan*, ao qual pertence, Yamaoka preocupa-se com o aprendizado dos novatos e com sua divulgação, independentemente do contexto *nikkei*.

A pesquisa sobre o shakuhachi no Brasil tem como fonte autores que vem escrevendo sobre a música japonesa, citamos Olsen e Satomi, documentos e objetos históricos, como a flauta de Inohachi, e fontes vivas, como Akio Yamaoka, cuja experiência de décadas de prática com a flauta pôde se revelar como um repositório amplo de informações.

Assim, espero que este artigo possa colaborar como um registro sobre a vida de Akio *Yōyū* Yamaoka e auxiliar a compor as linhas que tecem um panorama mais amplo acerca da

[15] Matheus Ferreira.

utilização do shakuhachi no Brasil, abarcando seus diversos elementos como repertório, ideais, concepções, práticas e a dinâmica dos grupos e pessoas, com toda sua complexidade. Portanto, ao mesmo tempo em que a vida deste veterano tem uma importância por si mesma, ela está inter-relacionada com a vida de outros, em um cenário abrangente de acontecimentos em torno do *take*.

REFERÊNCIAS

FUCHIGAMI, R. H.; OSTERGREN, E. A. Shakuhachi: de arma de combate e ferramenta religiosa a instrumento musical. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 127-147, jun. 2010.

FUCHIGAMI, R. H.; OSTERGREN, E. A. Aspectos organológicos da flauta shakuhachi. In: XXII CONGRESSO DA ANPPOM, 2012, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: UFPB, 2012. p.604-611. 1 CD-ROOM.

KAMISANGÔ, Y. The Shakuhachi: History and Development. In: BLASDEL, Christopher. *The Shakuhachi:* a manual for learning. Tokyo: Ongaku No Tomo Sha Corp., 1988. p. 67-160.

KOBAYASHI, M. 小林緑風; CHIBA, C.千葉忠見. *Esashi Oiwake*江差追分**.** São Paulo: Sakura. Ano desconhecido. 1disco.

NEGAWA, Sachio. Umi wo watatta nihon no kyouiku Dai 4 kai Kobayashi Midori to Seishugijuku. *Discover Nikkei*. Los Angeles, fev. 2009. Disponível em: http://www.discovernikkei.org/en/journal/2009/2/5/nihon-no-kyouiku/ . Acesso em 21 dez. 2012.

OLSEN, D. A. Japanese Music in Brazil. *Asian Music*, Texas, v.14, n.1, p.111-131.1982. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/834046 . Acesso em: 29 dez. 2008.

SATOMI, A. *Dragão confabulando:* etnicidade, ideologia e herança cultural através da música para koto no Brasil. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

TODA, M. *Inohachi Toda*. Ano Desconhecido. 1 Pintura, óleo. 72cm x 53,5cm.

Valladares, L. *Os dez mandamentos da observação participante*. *Rev. bras. Ci. Soc.*, Fev 2007, vol.22, no.63, p.153-155. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092007000100012&lng=en&nrm=iso . Acesso em 26.dez.2012

YAMAOKA, A.; *Shinsen Kai* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por fuchiga-mi.shakuhachi@gmail.com em 07 jan. 2013.

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Pedro Raimundo e Os Bertussi: gravações etnográficas e comerciais e a música regional do RS

Reginaldo Gil Braga
rbraga@adufrgs.ufrgs.br
Universidade Federal do RS

Resumo: Este trabalho busca discutir o surgimento da música regional do Rio Grande do Sul a partir da matriz musical luso-brasileira popular através do material folclórico, como o gravado pela Missão de Pesquisa e o repertório lançado em disco posteriormente por artistas como Pedro Raimundo e Os Bertussi (*Boi Barroso* e *Chotes Laranjeira*, por exemplo), ou composto por eles e popularizado ou "folclorizado", tal qual aparecem nas gravações feitas por Luiz Heitor no estado (*Mariana*, por exemplo). Fruto de uma pesquisa mais ampla, que numa primeira fase realizou a investigação das motivações, tratativas e negociações para a vinda de Luiz Heitor ao estado e procurou-se situar a Missão no contexto histórico que possibilitou sua realização na década de 1940, na atual fase, realizamos análises musicais de alguns fonogramas da coleção (3) em diferentes versões (22): *Boi barroso*, *Chotes laranjeira* e *Mariana* com a finalidade de identificar elementos musicais recorrentes na amostra e traçar possíveis aproveitamentos deste material na música regional gravada e composta por pioneiros como Pedro Raimundo e Os Bertussi.

Palavras-chave: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Pedro Raimundo e Os Bertussi; Música regional do RS; Gravações etnográficas e comerciais

Abstract: This paper wants to discuss the primordial of popular music of Rio Grande do Sul since the Luso-Brazilian musical contribution through the folkloric material, recorded by the Missão de Pesquisa and the repertory later released in disc by artists like Pedro Raimundo and Os Bertussi (*Boi Barroso* and *Chotes Laranjeira*, for cxample) or composed by them and became popular or "folk", such as present in recordings of Luiz Heitor (*Mariana*, for example). Being part of a larger project that investigated the motivations and negotiations of Luiz Heitor and the Missão in the historical context of 1940s, musical analysis of some phonograms (3), in different versions (22) were done: *Boi Barroso*, *Chotes Laranjeira* e *Mariana* seeking to identify recurrent musical elements and possible applications in the regional music recorded and composed by pioneers like Pedro Raimundo e Os Bertussi.

Keywords: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Pedro Raimundo and Os Bertussi; Regional music of Rio Grande do Sul (Brazil); Ethnographic and commercial recordings

Introdução

No ano de 1946 os musicólogos Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música, Rio de Janeiro) e Enio Freitas e Castro (Instituto de Belas Artes, Porto Alegre) realizaram viagem de estudos ao interior do estado como parte de um conjunto de "Missões de Pesquisa" (conforme denominou Luiz Heitor) e de publicações sob a responsabilidade do CPF:

> Quatro publicações do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil vieram à luz entre 1944 e 1956. Eram elas consagradas à estrutura do Centro e métodos que se propunha investigar (n. 1, 1944) e às **missões de pesquisa** [grifo meu] empreendidas em 1942 no Estado de Goiás (n. 2, 1950), em 1943 no Estado do Ceará (n. 3, 1953) e em 1944 no Estado de Minas Gerais (n. 4, 1956). Com esta quinta publicação dedicada aos trabalhos realizados em 1946 no Estado do Rio Grande do Sul, fica encerrado o inventário das gravações obtidas pelo Centro em várias regiões do país, durante a primeira fase de sua existência (CPF/ENM, 1959, p. 3).

Luiz Heitor atesta, ainda, que: "Coube a iniciativa dessa excursão à Associação Rio-Grandense de Música, de Porto Alegre, que em fins de 1944 manifestou desejo de promovê-la, sob o patrocínio e com o auxílio do Governo do Estado" (*Ibidem*, p. 7). À frente da Associação estava o professor Ênio Freitas e Castro, Superintendente de Educação Artística do estado e professor do Instituto de Belas Artes, atual Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Da "viagem para fins de colheita folclórica" ao estado (*Ibidem*, p. 7), resultou a gravação de 117 discos, classificados como de folguedos tradicionais,cerimônias negro-fetichistas, trovas, cantos infantis, cantos diversos, músicas instrumental e conjuntos diversos. Foram visitados, além de Porto Alegre, os municípios de Osório, LagoaVermelha, Vacaria e Bom Jesus. Pouco tempo antes o artista Pedro Raimundo (1906-1973) inicia carreira artística gravando a canção "Mariana" em 1943, marco fonográfico da chamada Música Regionalista.

Este estudo etnomusicológico buscou mapear e discutir osurgimento da música regionaldo RS (regionalismo musical) a partir da matriz musical luso-brasileira popular através do material folclórico gravado pela Missãode Pesquisa e o repertório lançado em disco posteriormente por artistas como Pedro Raimundo e Os Bertussi (*Boi Barroso* e *Chotes Laranjeira*, p. ex.), ou composto por eles e popularizado ou "folclorizado", tal qual aparecem nas gravações feitas por Luiz Heitor no estado (*Mariana*, p. ex.).

Para o estudo deste acervo sonoro realizamos pesquisa histórico-bibliográfica e documental baseada nos escritos produzidos pelo Centro de Pesquisas Folclóricas (1956, 1943), principalmente e para análise crítica da Missão de Braga (2004 e 2011). Para a análise musical dos fonogramas gravados pela equipe e lançados comercialmente, além das trajetórias dos artistas, utilizamos as contribuições de Castro (1942), Meyer (1959), Franceschini (1982), Bangel (1989), Minas e Lopes (1986) e Mann (2002), principalmente.

O recorte ora apresentado é fruto de uma pesquisa mais ampla[1], que numa primeira fase realizou a investigação das motivações, tratativas enegociações para a vinda de Luiz Heitor ao estado, e, na segunda fase, procurou situar a Missão no contexto histórico que possibilitou sua realização na década de 1940. Na atual fase, realizamos análises musicais de alguns fonogramas da coleção (3) em diferentes versões: *Boi barroso*, *Chotes laranjeira* e *Mariana* com a finalidade de identificar elementos musicais recorrentes na amostra e traçar pos-

[1] Trata-se do projeto de pesquisa Memória musical do Rio Grande do Sul: estudo das gravações históricas da Missão de Pesquisas Folclóricas (1946) de Luiz Heitor Correa de Azevedo, cadastrado junto ao PPGMUS da UFRGS e que contou com alunos bolsistas de Iniciação Científica ao longo dos últimos três anos.

síveis regravações/ aproveitamentos deste material na música gravada e composta por nomes como Pedro Raimundo e Os Bertussi.

Análises das gravações comerciais e da Missão de Pesquisa

As transcrições e análises musicais realizadas mostram que os três exemplos musicais indicadosestão de acordo com as características da música popular do Rio Grande do Sul observadas pelo pesquisador Enio de Freitas e Castro em 1942 (Castro, 1942). Características na música da região apontadas por ele e atestadas por nós, tanto no material coletado pela Missão, em 1946, quanto gravado posteriormente pelos artistas da época. Vejamos.

A primeira característica diz respeito ao ritmo. Segundo o texto de Castro, "o ritmo, é geralmente simples e sem caráter incisivo". De fato, tanto nas melodias, quanto nos acompanhamentos das gravações não há figuração sincopada, nem acentuações deslocadas.

Quanto à melodia, segundo o autor, na música do RS predominam os graus conjuntos e terceiras, e os arpejos tem acentos tonais, principalmente no modo maior. Tal característica também foi detectada. Ocorre também repetição de incisos em todos os exemplos.

Ainda, segundo Castro, quanto ao conteúdo harmônico: "Alternam-se os acordes de tônica e dominante, indo à subdominante, geralmente uma só vez em cada trecho, antes do fim". Isto ocorre em todo o material, com exceção de *Mariana*, onde as versões apresentam somente os acordes de tônica e dominante. Além disso, observamos que as cadências são claras, afirmando o acorde da tônica, e as cadências melódicas se dão de maneira descendente sobre a tônica ou a mediante. O modo maior é o mais comum (o autor cita até mesmo ter ouvido músicas em modo menor, acompanhadas por acordes em modo maior) e, de fato, todos os exemplos estão em tom maior.

Por fim, temos os instrumentos mais comuns nas 22 gravações analisadas: gaita (acordeon) e violão (os mesmos citados por Enio). Em apenas dois exemplos estão ausentes.

Resultados e considerações parciais

Pedro Raimundo profissionaliza-se com o quarteto Os Tauras (1939-1943) e passa a apresentar-se na Rádio Gaúcha de Porto Alegre. Em 1943, lança em 78RPM, primeiro pela Columbia e depois pela Continental do Rio de Janeiro, *Mariana*, seu primeiro sucesso, e a partir daí desenvolve carreira artística solo. Observamos que ele grava nos anos posteriores os seguintes temas folclóricos: *Prenda Minha* (1945) e *Boi barroso* (1951). O popularmente conhecido *Chotes Laranjeira*, também presente nas gravações folclóricas de Luiz Heitor, foi gravado posteriormente pelos Irmãos Bertussi, em 1958, sob a denominação de *Laranjeira*. Assim, comercializados em disco e veiculados pelo rádio estes temas folclóricos ficaram eternizados através destes artistas e, muitas vezes, associados a eles, assim como temas compostos por eles (como a canção *Mariana*), sofreram uma espécie de "folclorização", o que é atestado pelo aparecimento da referida canção em diferentes versõesentre as gravações da Missão, por exemplo.

O presente trabalho pretendeu discutir os relacionamentos entre o material musical popular espontâneo (folclórico) e o gravado, a partir das décadas de 1940 por Pedro Raimundo e 1950, pelos irmãos Bertussi, na formação da chamada Música Regionalista do RS. Em oposição ao senso comum, em relação ao "platinismo", inclusive musical do estado, apontado por Luiz Heitor Azevedo na época (1959), observa-se uma clara preferência pela heran-

ça musical luso-brasileira na nascente música regional do estado conforme atestam as evidências apresentadas.

REFERÊNCIAS

BANGEL, Tasso. *Estilo Musical Gaúcho*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1989.

BRAGA, Reginaldo Gil. Missão de Pesquisa folclórica de Luiz Heitor Correa de Azevedo: motivações, tratativas e negociações institucionais e individuais. In: ENABET (V) Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Modos de pensar, modos de fazer Etnomusicologia, 2011, Belém. *Anais*... Belém, 2011.

_____. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e a Primeira gravação Etnográfica do Batuque do RS (1946). In: ENABET (II), Encontro Nacionalda Associação Brasileira de Etnomusicologia,2004,Salvador. *Anais*... Salvador, 2004.

CASTRO, Enio de Freitas e. Música Popular do RS. In: *RS, imagem da terra gaúcha*. Porto Alegre: Cosmos, 1942.

CENTRO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS. *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul (1956)*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música, 1959.

_____ .*A Escola Nacional de Música e as Pesquisas de Folclore Musical no Brasil.* Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música, 1943.

FRANCESCHINI, Furio. *Discografia brasileira 78 RPM (1902-1964)*. Rio de Janeiro, 1982. *5v.*

MANN, Henrique. Os Bertussi/ Paulo Ruschel. In: *CEEE / Som do sul* (fascículo n°2). Porto Alegre: Alcance, 2002.

MEYER, Augusto. *Cancioneiro Gaúcho*. Porto Alegre: Globo, 1959.

MINAS, Vitor e LOPES, Israel. *Pedro Raymundo* (coleção Esses Gaúchos). Porto Alegre: Tchê, 1986.

O repertório da orquestra amigos violeiros de São Carlos e a música sertaneja do século XX

Renato Cardinali Pedro
rcardinalipedro@gmail.com
José Roberto Zan
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Resumo: O presente artigo pretende analisar o repertório da Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos (São Carlos-SP). Inicialmente apresentamos uma síntese sobre a história e ocorrência das orquestras de viola caipira no país. Traçamos ainda uma breve análise sobre o período de formação destes grupos e a maior ocorrência de agrupamentos no estado de São Paulo. Posteriormente apresentamos a Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos, como e quando ocorreu à formação do grupo, sua configuração social e musical. Na sequência realizamos a análise do repertório, para isso identificamos os interpretes e gêneros musicais do segmento sertanejo, com maior recorrência no repertório da orquestra. Por fim apresentamos como o trabalho do grupo contribui para a preservação e divulgação da viola caipira e da música sertaneja na atualidade.

Palavras-chave: viola caipira, orquestra de viola caipira, repertório.

Abstract: This article aims to analyze the repertoire of the *Amigos Violeiros* (Violeiro Friends) of São Carlos Orchestra (São Carlos-SP). We begin by presenting a synthesis of the history and occurrence of Brazilian *viola* (ten-string guitar) orchestras in the country. We also offer a brief analysis of the period of formation of these groups and call attention to the expressive number of groups in the state of São Paulo. Subsequently we introduce the *Amigos Violeiros* of São Carlos Orchestra, how and when the group was formed as well as its social and musical configuration. Following, we analyze the repertoire, identifying the Brazilian country music artists and genres, which are prominent in the orchestra's repertoire. Finally we show how the group's work contributes to the preservation and dissemination of the viola and country music today.

Keywords: Brazilian ten-string guitar; Brazilian ten-string guitar orchestra; repertoire.

As orquestras de viola caipira são agrupamentos musicais dedicados à prática da viola caipira e seu repertório, normalmente associado ao segmento musical sertanejo do século XX. Reunindo homens e mulheres com características distintas quanto à origem socioeconômica, aos níveis de escolaridade e faixa etária. A primeira orquestra de viola caipira, ainda em funcionamento, foi fundada em Osasco-SP em 1967. Não encontramos registros com informações sobre a formação de outros agrupamentos semelhantes nos anos imediatamente subseqüentes. Somente a partir do início da década de noventa que grupos com características semelhantes começaram a se formar principalmente na região centro sul do país.

Em levantamento feito sobre a quantidade e a localização das orquestras de viola caipira no Brasil[1], identificamos cento de vinte um (121) grupos, divididos em nove (9) estados, todos da região centro-sul. A partir deste levantamento, encontramos em oitenta e cinco (85) grupos, informações sobre os anos de formação e/ou fundação. Ao analisarmos estas datas identificamos que sessenta e seis (66) orquestras, iniciaram suas atividades durante a primeira década do século XXI, demonstrando um aumento significativo de formações com estas características neste período, por este motivo, consideramos as orquestras de viola caipira como formações recentes, o que pode ser um indicativo da valorização das culturas locais em contraposição a globalização, associada à uniformalização cultural (Vilela, 2010, p.338). No estado de São Paulo se concentra o maior número de orquestra de viola caipira, totalizando oitenta (80) grupos. Sendo quarenta e nove (49) fundados no período entre 2001 a 2010. Dias (2010, p. 63), justifica a grande quantidade de orquestras de viola caipira em São Paulo, por ter sido este estado o centro difusor da cultura caipira, posteriormente apropriada pela indústria fonográfica e radiofônica no segmento musical sertanejo[2]. Outra possibilidade se deve ao fato de concentrar as principais instituições provedoras de cultura que disponibilizam parte de sua agenda para eventos relacionados à viola caipira e também por possuir uma ampla estrutura de ensino de música relacionada ao instrumento.

A Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos (OAVSC) iniciou seus trabalhos no ano de 2006, a partir de cursos oferecidos pelo regente de iniciação à viola caipira. Atualmente é constituída, em média, por trinta (30) pessoas, sendo vinte sete (27) homens e três (3) mulheres, com faixa etária, origem sócio-econômica, níveis de escolaridade e conhecimentos musicais diversos. A formação musical do grupo se dá da seguinte forma: violas caipiras divididas em solistas e bases, violões base, contrabaixo elétrico, percussão e dueto de vozes. Todos os integrantes do grupo cantam, porém apenas dois cantores têm suas vozes amplificadas por microfones, estes dois cantores funcionam como referência para o restante do grupo, tanto de afinação quanto de andamento. O grupo realizou nos últimos anos uma média de vinte e quatro (24) apresentações anuais, tanto no município de São Carlos como em outras cidades da região e do estado. A orquestra recebe convite de igrejas, prefeituras, instituições privadas, feiras e festas agropecuárias, entre outros. Grande parte de suas apresentações são gratuitas e realizadas em espaços públicos.

O repertório do grupo é constituído de cento de setenta e uma (171) músicas, a maior parte delas pertencentes a artistas de diferentes períodos da música sertaneja. Afim de, compreendermos melhor esta classificação, o sociólogo José de Souza Martins (1975) nos chama a atenção para a diferença entre a música caipira e o segmento fonográfico originado por ela, chamado de música sertaneja. A música caipira seria elaborada a partir da relação direta e integral entre as pessoas que compõem o universo rural e estaria associada a diferentes ações rituais, seja de religião, trabalho ou lazer. Portanto a música caipira exerce a função de mediação das relações sociais dessas comunidades rurais. Já a música sertaneja, segundo o autor, não possui o mesmo referencial de elaboração da realidade da música caipira, esta é destinada ao consumo ou inserida no mercado de consumo, não mediando às rela-

[1] O primeiro levantamento sobre a quantidade e a localização das orquestras de viola caipira no Brasil foi realizado por Dias (2010). Durante nossa pesquisa verificamos, atualizamos e inserimos novos dados sobre estes grupos musicais. Este levantamento foi realizado, a partir de informações colhidas nas páginas dos grupos na internet, redes sociais, sites que divulgam o universo da viola caipira e da música sertaneja, parceiros que relatavam a existência de um grupo em determinada cidade e íamos verificar sua existência, entre outras fontes.
[2] As primeiras gravações de Musica Caipira foram realizadas por Cornélio Pires (1884-1958) como produtor independente em 1929.

ções sociais na sua qualidade de música, mas na sua qualidade de mercadoria, sendo um fim em si mesma. Esta música seria um produto com certos tipos de relações sociais, a relação mercantilizada. E concluí "a música sertaneja é diversa da música caipira porque circula revestida da forma de valor de troca, sendo esta sua dimensão fundamental" (Martins, 1975, p. 113). A partir das colocações feitas por Martins sobre estes dois universos musicais e analisando o repertório da Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos, todo ele composto por músicas gravadas por diferentes artistas e interpretes em diferentes períodos do segmento fonográfico sertanejo. Compreendemos o repertório do grupo como diretamente associado à música sertaneja e não a música caipira.

Segundo o regente a escolha do repertório é feita por ele e, em alguns casos, a partir de sugestões dos integrantes do grupo. Em seu depoimento uma das suas preocupações é "diversificar ao máximo, mas sem perder o foco na cultura mesmo... na raiz"[3]. O termo raiz mencionado, indica que o grupo prioriza a chamada música sertaneja raiz. Esta música trata-se de um segmento da "música sertaneja dinamizado entre os anos 80/90, no mesmo período da massificação da música sertaneja comercial" (Ikeda, 2004, p. 158). As duplas sertanejas e artistas considerados pertencentes a esse segmento, utilizam-se de elementos musicais consolidados durante décadas na música sertaneja através da indústria fonografia e da radiodifusão. Seriam estes elementos a instrumentação com base na viola, violão, dueto de vozes paralelas em intervalos de terças ou sextas, temas narrativos épicos ou de cunho moral que relatam histórias ou fatos acontecidos em determinados momentos ou localidades da vida nacional ou regional (Ulhôa, 1999, p. 49). A partir deste momento duplas e artistas que construíram grande parte do seu repertório com base nestes elementos foram considerados por produtores e pessoas ligadas ao marketing fonográfico como sendo a "música sertaneja raiz" (Zan, 1995, p. 123). Estes elementos marcantes da música sertaneja começaram a entrar em desuso, a partir dos anos finais da década de sessenta. Artistas influenciados pelas baladas românticas da jovem guarda, filmes de faroeste e posteriormente a *country music* americana. Passaram a substituir a viola e violão, pelo violão *folk* de doze cordas, sanfona, violão de aço e pela presença marcante do trio guitarra, baixo e bateria, as vozes em duetos paralelos que ocorriam durante toda a música, passaram a ser empregadas neste momento durante os refrões, os temas narrativos de cunho moral foram substituídos por temas românticos, tendo como plano de fundo o cenário urbano e não mas o campo. Este segmento com forte apelo comercial em ascensão durante as décadas de 80/90, foi denominado como "sertanejo pop", "sertanejo romântico" ou "*neo* sertanejo". Formado por duplas mais jovens dispostas a incorporar inovações ao segmento musical e também dirigidas a um público suscetível à "modernização" da música sertaneja. (Zan, 2004, p. 1280). Observa-se então neste momento, uma tentativa por parte destes produtores e artistas adeptos ao segmento sertanejo do passado, em diferenciar-se do novo segmento surgido na música sertaneja, afim de, chamar a atenção do público, artistas, produtores e mídia para o distanciamento proposto por este segmento com relação aos elementos considerados próximo as origens da música sertaneja, no caso a música e a viola caipira.

Ao analisarmos o repertório da OAVSC os artistas com maior número de músicas são: Tião Carreiro e Pardinho - 71; Tonico e Tinoco – 13; Lourenço e Lourival – 4. Além destes artistas considerados pelos integrantes da orquestra como detentores da autentica música sertaneja, artistas e duplas de décadas recentes também compõem o repertorio do grupo. Estes artistas e duplas recentes por utilizarem em suas composições elementos destas mú-

[3] Transcrição da entrevista com o regente concedida dia 19/09/2012

sicas classificadas como autenticas, são considerados pelos integrantes da orquestra e público em geral como pertencentes ao segmento sertanejo de raiz. Como é o caso de Ronaldo Viola e João Carvalho, Goiano e Paranaense, Renato Teixeira, Almir Sater, Mazinho Quevedo, Caxiné e Caxeado, João Mulato e Douradinho. No repertório do grupo há também obras de artistas considerados precursores do segmento sertanejo romântico como Chitãozinho e Xororó, Trio Parada Dura e Milionário e José Rico. Porém, o grupo não se restringe apenas ao estilo sertanejo e realiza adaptações de obras de outros estilos musicais como é o caso do "O Trenzinho do Caipira" de Villa–lobos. Outro dado que nos chama a atenção no repertório do grupo é a predominância de músicas com temáticas românticas, por sua vez, estas músicas estão associadas tanto aos artistas pertencentes ao primeiro quanto ao segundo segmento. Em depoimento o regente comentou que a escolha de músicas do segmento romântico ocorre, porque estas músicas "ficaram marcadas", ou seja, foram de grande sucesso em determinados períodos e marcaram o repertório sertanejo e o público.

Os artistas com o maior número de músicas no repertório são Tião Carreiro e Pardinho 71 músicas, com uma diferença significativa para a dupla seguinte Tonico e Tinoco com 13 músicas. Esta predominância pode ser justificada, pois a dupla foi responsável por grandes sucessos da música sertaneja e tornaram-se referência para muitos artistas e aprendizes de viola caipira e do repertório sertanejo do passado e até hoje. Foram e são considerados por artistas, autores e público como os defensores da música sertaneja de raiz. A maneira como cantam e tocam passou a ser identificado como autêntico, ou seja, próximo as matrizes caipiras[4]. De algumas décadas para cá, observamos em diversas gravações de duplas sertanejas subseqüentes a dupla e adeptas ao segmento raiz, o surgimento de uma escola ou até podemos considerar outro ou novo segmento dentro do universo sertanejo, o estilo Tião Carreiro.

Outro elemento marcante da música sertaneja bastante difundida entre os violeiros são os toques, batidas e ritmos[5] termos conhecidos no universo da viola caipira e dos violeiros para caracterizar as sequências de movimentos realizados pela mão direita[6] nas cordas do instrumento. Tais sequências formam diferentes padrões rítmicos cujas classificações já foram consolidadas e difundidas no universo das gravações de música sertaneja. Segundo Pinto (2008, p. 9) estes toques, batidas e ritmos podem ser considerados os gêneros[7] da música sertaneja, devido à diversidade de elementos musicais intrínsecos em cada um deles. O autor complementa que estes gêneros não são definições rígidas e definidas, mas orientações para o estudo e identificação dos diferentes gêneros da música sertaneja, são eles: Valsa,

[4] A partir da leitura de Ulhôa; Aragão; Trotta (2003, p. 328-253) Pinto, (2008, p. 9) compreende as matrizes da música caipira como as estruturas, elementos, linguagens e características constitutivas dos gêneros musicais. Essas matrizes podem ser de diversas origens, indo desde as mais artesanais, populares e tradicionais, até as provenientes da produção musical relacionada à indústria e ao mercado fonográfico. [...] Muitas dessas matrizes são originárias ou se relacionam com as práticas e manifestações caipiras dos antigos bairros rurais do centro-sul do país.

[5] Toques, batidas, ritmos -. Para compreender melhor estas noções, ler Pinto (2008, p. 6-7 e 65-69) e Corrêa (2000, p. 169).

[6] Utilizamos para este exemplo pessoas destras, que executam os ritmos na viola caipira com a mão direita, próxima a caixa acústica do instrumento.

[7] Gênero: "Como os que encontramos na música caipira e sertaneja, são categorias reconhecidas e aprovadas por determinadas convenções de diversas naturezas, e que atravessam os anos baseadas no princípio da repetição, sendo sujeitas a mudanças e transformações, já que derivam de elementos concretos como trabalhos ou práticas musicais. Pinto (2008, p. 9).

toada, cururu, arrasta-pé, pagode, querumana, guarânia, cateretê, mazurca, batuque, Cana Verde, Polca, Batidão, entre outros[8].

Com os dados apresentados acima identificamos o repertório da Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos como do segmento sertanejo raiz, por executar artistas considerados autênticos dentro do segmento sertanejo de meados do século XX, chamados hoje de raiz, como é o caso de Tião Carreiro e Pardinho, Tonico e Tinoco, Lourenço e Louviral, ao preservar nas suas apresentações, elementos musicais consolidados por estas duplas sertanejas na época vinculadas ao mercado fonográfico e a radiodifusão o grupo busca legitimar seu trabalho sob noções de autenticidade dentro do segmento sertanejo deste período, considerado hoje como autêntico. Ao executar estas músicas o grupo também se legitima sob noções de identidade, associada à cultura caipira como os temas tratados nestas músicas relatam o universo do homem rural do passado, os integrantes acreditam que o grupo ao tocar estas músicas se aproxima e enaltece valores associados a esta cultura, tais como a família, relações de amizade, fidelidade, religiosidade, honestidade, entre outras. Ao se aproximarem destas noções de autenticidade e identidade a Orquestra Amigos Violeiros, aproxima-se consequentemente de artistas, apoiadores, mídias e públicos, adeptos a este estilo musical. Mesmo contendo em seu repertório músicas do segmento sertanejo romântico o grupo busca diferenciar-se deste e, contribuir para a preservação e valorização da música sertaneja do passado na atualidade, chamada atualmente de música sertaneja de raiz.

Consequentemente, quando executam artistas residentes no município e região como as duplas Caxiné e Caxiado e João Mulato e Douradinho, procura associar seu trabalho à cidade e artistas da região. Por sua vez ao criar arranjos de músicas de violeiros recentes como Almir Sater e Mazinho Quevedo ou ainda de artistas não pertencentes ao estilo sertanejo - como é o caso da obra "O Trenzinho do Caipira" de Villa-Lobos - busca inserir e apresentar novas ou outras possibilidades musicais na viola caipira. Assim, o grupo colabora para a inserção e divulgação da viola caipira e da música sertaneja, em outros ou novos espaços e públicos.

REFERÊNCIAS

CORREA, Roberto. *A arte de pontear viola.* Brasília/Curitiba: Editora Autor, 2000

DIAS, Saulo S. A. O processo de escolarização da viola caipira*:* novos violeiros (in)ventano moda e identidades. Tese de Doutorado, Educação, USP. 2010.

IKEDA, Aberto T. Música na terra paulista: da viola caipira à guitarra elétrica. In: SETUBAL, Maria A. (coord). *Manifestações Populares do Estado de São Paulo*. São Paulo: CENPEC, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e tradicionalismo:* estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo: Pioneira, 1975.

[8] Sobre os diferentes gêneros da musica sertaneja de raiz, ler Corrêa (2000, p. 169-217)

PINTO, João Paulo Amaral. *A Viola Caipira de Tião Carreiro*. Dissertação (Mestrado em Música), PPG em Música. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Música Sertaneja e Globallzação. In: Rodrigo Torres (Ed) *Música Popular en América Latina*. Santiago, Chile: Fondart; Rama Latinoamericana, IASPM, p. 47 – 60. 1999.

ULHÔA, Martha Tupinambá de; ARAGÃO, Paulo; TROTTA, Felipe. *Música Híbrida – Matrizes Culturais e a Interpretação da Música Brasileira*. Comunicação do XIII Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2003.

VILELA, Ivan - *Vem viola,Vem Cantando*. Revista Estudos Avançados USP, n. 69, pp. 323-347, mai.- ago./2010.

ZAN, José Roberto. Da Roça a Nashville: estudo sobre a nova música sertaneja. In Rua, *Revista do Laboratório de Estudos Urbanos - LABEURB*, nº1, Editora do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade - NUDECRI, UNICAMP, 1995.

_____. Viola Nova. In: II Encontro Nacional da ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia). *Anais*... p. 1276 – 1286. Salvador, novembro de 2004.

Práxis sonora, pobreza e participação social: perspectivas a partir de um estudo colaborativo no Rio de Janeiro (RJ)

Samuel Araújo
Vincenzo Cambria
v.cambria@hotmail.com
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Resumo: Amplamente analisado e debatido em áreas de estudo como economia, saúde, ou sociologia, o tema da pobreza aparentemente não teve um impacto significativo nas pesquisas acadêmicas sobre musica, para além do reconhecimento implícito que ela pode ter condicionado de alguma maneira o fazer musical entre determinados grupos sociais, países ou regiões mais amplas do mundo. Este artigo discute perspectivas multidisciplinares, mas principalmente aquelas propostas por economistas no final do século XX, em relação à experiência de pesquisa de um grupo formado por pesquisadores acadêmicos e moradores de um conjunto de favelas no Brasil, no intuito de explorar empírica e teoricamente as maneiras em que pobreza, desigualdades e práxis sonora são reciprocamente implicadas para além de especulações de sentido comum.

Palavras-chave: Pobreza; Etnomusicologia; Práxis sonora.

O tema da pobreza, amplamente analisado e debatido em áreas de estudo como economia, sociologia, saúde, direitos humanos ou políticas sociais, aparentemente não teve um impacto significativo nas discussões acadêmicas sobre musica, para além do reconhecimento implícito, mais tipicamente encontrado em trabalhos de folclore, etnomusicologia e estudos de música popular, que ela pode ter condicionado de alguma maneira o fazer musical entre determinados grupos de sociedades mais amplas ou, também, de inteiros países ou continentes. Aparece implicitamente, por exemplo, em termos de condicionamentos de classe ou de acesso limitado a tecnologias ou a outras referencias pertinentes, muitas vezes levando à busca de formas particulares de apropriação dessas ultimas pelos "pobres". Existe muito pouco, portanto, 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.

Um problema na tentativa de abordar esta questão de uma forma mais crítica é talvez a dificuldade, frequentemente expressa nos campos acima citados, de encontrar uma definição universalmente aceitável de pobreza, vistos seus múltiplos possíveis fatores determinantes, como renda familiar ou individual, produto interno bruto, taxas formais de desemprego, custo médio de uma dieta calórica mínima (oficialmente adotado pelo governo federal brasileiro para medir níveis de pobreza), acesso a saneamento básico, moradia adequada, etc., que podem ser adotados isoladamente ou em conjunto. Mais recentemente, entre o final do século passado e o início do atual, economistas como Amartya Sen, Mahbub Ul Haq, Deepa Narayan, Celso Furtado e outros, avançaram na consolidação de uma abordagem multidimensional, considerando fatores como educação, disponibilidade de recursos naturais e participação política na definição de índices para medir situações de pobreza. A definição de pobreza proposta por Sen (2010) como a privação do individuo de desenvolver suas capacidades se tornou, desde então, muito influente nos debates públicos sobre o tema (Crespo e Gurovitz, 2002).

Este trabalho refletirá sobre formas em que práxis sonoras e pobreza são fortemente e reciprocamente implicadas, apontando seus laços conceituais com formas de violência inscri-

tas em experiências cotidianas. Como práxis sonora se entende aqui uma "articulação entre discursos, ações, e políticas relativos ao som, como aparece, frequentemente de forma sutil ou não perceptível, na experiência cotidiana de indivíduos, isto é, de músicos profissionais e amadores, agentes culturais, empreendedores, e legisladores, entre outros; para grupos como coletivos de músicos e públicos organizados, e para instituições como escolas, empresas, sindicados, e organizações governamentais e não governamentais." (Autor, 2010, p. 219-220).

A base teórica deste trabalho deriva de uma experiência relativamente longa de pesquisa-ação-participativa sobre música na Maré, uma área prevalentemente residencial do Rio de Janeiro que apresenta claros índices de pobreza, a partir de qualquer uma das abordagens acima mencionadas e, por isso mesmo, definida geralmente como o segundo maior conjunto de favelas do Rio de Janeiro. Neste contexto de pesquisa, diferentes aspectos da pobreza, estereótipos, violência e dados modelos de participação social tem se entrelaçado, requerendo constantemente uma mistura de abordagens teóricas e práticas (ou aplicadas), visto que permeiam formas passadas e presentes de sociabilidade e assumem um papel importante nas condições e nos processos da pesquisa, dos mais gerais aos mais específicos.

Discutiremos inicialmente como o debate sobre definições de pobreza e estratégias de elaboração de políticas de combate à pobreza e às desigualdades socioeconômicas no Brasil têm condicionado o projeto de pesquisa na Maré, ajudando-o a conseguir o apoio continuado de diferentes agencias de fomento à pesquisa e, consequentemente, a alcançar m crescente reconhecimento em diferentes níveis da esfera pública (academia, população local, ativismo político etc.). Refletiremos, então, sobre as questões teóricas e metodológicas que surgiram de percepções sociais tanto externas quanto internas de "carência" de uma cena musical suficientemente relevante para ser digna de uma pesquisa acadêmica "séria", um sentimento de ausência evidente até mesmo no discurso de alguns organizadores comunitários engajados e conscientes. Esta percepção negativa, argumentaremos, pode ser interpretada como um reflexo daquilo que Pierre Bourdieu e Loïc Wacquant (Bourdieu 1977, 1990 e 2000; Bourdieu e Wacquant 1992 e 2002) definiram como "violência simbólica." Este conceito foi criado por eles para definir o poder exercitado pelas ideologias e discursos dominantes através da construção e da naturalização de uma realidade que nega e oprime os que são percebidos como "outros" dentro de uma sociedade.

A pobreza (no sentido comum de falta de condições financeiras e de vida mínimas) certamente representa a dimensão básica de carência atribuída às favelas e seus moradores. Esta ideia mais geral de ausência, central na maioria das representações sobre elas, todavia, inclui muitas outras carências (falta de ordem e legalidade, falta de infraestrutura, falta de educação, falta de saúde, falta de oportunidades de trabalho, falta de segurança, falta de cultura, falta de valores morais e cívicos, falta de engajamento político, etc.). Esta ideia de carência tem representado também o postulado central por trás da maioria das ações desenvolvidas em vários níveis nas favelas pelo Estado, por ONGs de vário tipo, e por projetos de extensão universitária, as quais quase sempre tem visado levar algo para elas.

A partir destes pressupostos será brevemente discutida a ação de ONGs que trabalham com projetos musicais em áreas marginalizadas da cidade. As atividades envolvidas nestas iniciativas são geralmente vistas como sendo externas a estas comunidades, o papel destas instituições sendo o de representar uma ponte dando acesso a elas. Este é o sentido mais comum da ideia de "democratização da cultura", central no contexto das instituições do

terceiro setor que trabalham com atividades culturais (mas, também, durante muito tempo, naquele das políticas culturais públicas). As praticas musicais locais, além de não serem contempladas em suas atividades, e de não receberem geralmente nenhum apoio destas instituições, são frequentemente apresentadas negativamente (como sendo de mau gosto e de baixa qualidade) nos projetos e relatórios para seus financiadores e, às vezes, como exemplos concretos de quão oportunas e urgentes seriam suas ações.

As músicas que circulam e são produzidas nas favelas do Rio de Janeiro hoje refletem mais de um século de intensos fluxos de pessoas e práticas culturais provenientes tanto de dentro como de fora da cidade, as heterogêneas influências dos fluxos nacionais e globais de sons mais ou menos comerciais, e as soluções criativas que seus moradores tem desenvolvido ao longo do tempo para lidar com os prazeres e as dores da vida cotidiana. A forma em que estas músicas são percebidas deve também ser compreendida como o resultado das dinâmicas sociais que tem historicamente definido a cidade do Rio de Janeiro, seus espaços desiguais e as maneiras em que se relacionam entre si. A partir do exemplo concreto de algumas das mais visíveis entre estas práticas musicais (funk, pagode e forró eletrônico) e do conceito de violência simbólica teorizado por Bourdieu e Wacquant, serão discutidas as formas em que elas têm sido sistematicamente representadas negativamente e estigmatizadas (quando não temidas e reprimidas) resultando numa imagem de ausência (isto é, de "pobreza de cultura").

Para concluir, discutiremos a importância de metodologias e estratégias participativas de pesquisa para abordar de forma inovadora as implicações recíprocas de música, pobreza e violência e desenvolver uma critica profunda das ideologias socialmente construídas que reforçam os estereótipos fora e dentro das favelas.

REFERÊNCIAS

AUTOR. 2010

BOURDIEU, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

_____. *The Logic of Practice*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1990.

_____. *Pascalian Meditations*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000.

BOURDIEU, Pierre e WACQUANT, Loïc. J. D. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1992.

_____. "Symbolic Violence". In: Scheper-Hughes, Nancy e Bourgois, Philippe (orgs.). *Violence in War and Peace: An Anthology*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2002: 272-274.

CRESPO, Antônio P. A. e GUROVITZ, Elaine. A pobreza como fenômeno multidimensional. *RAE-eletrônica* 1(2), 2002. Disponível em: http://www.rae.com.br/eletronica/ index.cfm?FuseAction=Artigo&ID=1178&Secao =PÚBLICA&Volume=1&Numero=2&Ano=2002. Último acesso em: 20/08/2012.

SEN, Amartya. *Desenvolvimento como liberdade*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

O "mundo musical" de canto coral em Dois Irmãos (RS): reflexões sobre sustentabilidade e a conveniência da cultura para o turismo

Suelen Scholl Matter
suelenscholl@hotmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo: Neste artigo proponho uma reflexão sobre a conveniência da cultura para o desenvolvimento econômico e para o desenvolvimento sustentável. Apresento o estudo de Yúdice sobre os usos da cultura na era global e as etnografias musicais de Sarkissian e de Guilbault que demonstram as práticas musicais dentro de um sistema capitalista. Além disso, busco construir um entendimento sobre tais questões a partir de reflexões sobre o "mundo musical" de canto coral em Dois Irmãos.
Palavras-chave: Conveniência da cultura; Etnografias musicais; Canto coral.

Abstract: In this article I propose a reflection on the convenience of culture in economic development and sustainable development. I present Yúdice's study on the uses of culture in the global era and Sarkissian's (2000) and Guilbault's (2007) musical ethnographies, which demonstrate musical practices within the capitalist system. Furthermore, I seek to build an understanding of these issues based in reflections on the 'musical world' of choral singing in Dois Irmãos.
Keywords: convenience of culture, musical ethnographies, "musical world" of choral singing.

A conveniência da cultura

Na linha dos estudos culturais pós-colonialistas, o volume de George Yúdice (2004) fornece uma compreensão da noção de cultura como recurso bem como de sua conveniência na era global. O autor analisa o desempenho da cultura nas relações de comércio e ativismo globais, exemplificando sua compreensão com relação aos investimentos e as diversas formas de distribuição deste na América Latina. Tais exemplificações mostram a cultura sendo utilizada como atrativo para o desenvolvimento turístico e econômico; como fonte para as indústrias que dependem da propriedade intelectual ou ainda como impulso às indústrias culturais.

Estratégias como essas podem ser encontradas em muitas cidades e setores da vida contemporânea, já que investir em infra-estrutura cultural tem se tornado conveniente para os setores econômicos. O autor cita como exemplo a cidade de Bilbao na Espanha, revitalizada pelo investimento na cultura artística; segundo ele, o museu Guggenheim, com a marca distintiva do arquiteto Frank Gehry, proporcionou aos líderes da cidade a instalação do magnetismo necessário para atrair atividades que deram vida para aquela cidade (Yúdice, 2004, p. 39).

A cultura "está se difundindo progressiva e rapidamente pelos mesmos meios utilizados pelo capital financeiro e, sobretudo, pela nova economia" (*Ibidem*, p. 457). A análise da cidade de Miami evidencia mais um caso de conveniência econômica da cultura. Yúdice

verifica que proporcionar alta qualidade de vida pode movimentar a economia, como é o caso de Miami, onde o conteúdo produzido desde a década de 1990 está relacionado principalmente às articulações multinacionais com "indústrias da moda, entretenimento, comunicações e a nova mídia" (*Ibidem*, p. 267). A estratégia está nas articulações de nível global que proporcionam trocas culturais, bem como a abertura da cidade para os estrangeiros, funcionando como cidade de abastecimento cultural para a comercialização pelos Estados Unidos.

A qualidade de vida proporcionada em Miami, assim como em outras cidades mundiais, atrai pessoas interessadas no trabalho em indústrias de serviços. Tal interesse fornece "material humano" às indústrias culturais e criativas através da conveniência da produção cultural de latinos para o abastecimento da produção americana. No entanto, o autor alerta que os artistas latinos - fornecedores de ritmos, fusões e hibridismos - são pouco reconhecidos, pois seu "trabalho cultural freqüentemente transcorre sem remuneração financeira porque se supõe que os que estão ocupados com ele obtêm dele valor espiritual ou estético" (*Ibidem*, p. 289).

Dessa forma, a acúmulo de capital se mantêm, na maioria das vezes, em poder dos administradores da cultura e não dos criadores.

Outras estratégias são a promoção de culturas nativas, o tombamento de patrimônio histórico e cultural e a transformação de lugares históricos em parques temáticos. Observo tais medidas no estudo de Sarkissian (2000) sobre o conjunto habitacional português em Malacca, uma recriação política relacionada à construção de histórias romantizadas pela literatura turística; de Guilbault (2007) a cerca das políticas culturais da música do carnaval de Trinidad, que providencia uma compreensão da articulação da cultura na economia capitalista; e no caso do município de Dois Irmãos, sobre a implantação de um plano de turismo que enfatiza as práticas de "tradição germânica".

Através do estudo da relação entre música e cidade representadas nos estudos citados, apresento reflexões relacionadas ao contexto de interconexões do local com o global representado numa economia em que convém investir na infra-estrutura cultural, bem como incentivar práticas musicais locais para o desenvolvimento econômico.

O interesse está na geração de lucros. A indústria de mercadorias não rende mais tanto quanto a informação e o conhecimento podem render, por isso, a atenção dos empreendedores se voltou à articulação da cultura com a economia de forma que ela gere lucros por si ou mediante articulação com produtos mais rentáveis.

A mão de obra enquanto geradora de riqueza tem sido substituída pelo uso do conhecimento e da informação (Yúdice, 2004, p. 263). Hoje, o acúmulo de terras não é condicionante para riqueza, já que um dos homens mais ricos do mundo é proprietário de uma companhia de software chamada Microsoft (Seeger, 1996, p.87). Assim, a cultura, o conhecimento e a informação podem ser articulados com a economia e trazer lucros.

Além da utilização da economia criativa, a cultura pode ser ainda mais rentável se articulada com outros produtos. O acúmulo de capital proveniente das estratégias do comércio global e rearticulação da cultura com produtos e serviços economicamente mais rentáveis

podem gerar ainda mais capital, como, por exemplo, ao tratar como propriedade intelectual os sites de internet e os softwares de computação.

Além da estrutura das *majors*, grandes indústrias da música, são muitos os novos modelos de negócios da música desenvolvidos em diferentes localidades por diversos atores sociais. Alguns modelos de negócios, segundo Yúdice (2011), "estão relacionados: a) à música pop das grandes empresas; b) à música sinfônica; c) à música de arte; d) à música independente; e) ao circuito anarcopunk; f) à música popular; g) à música que faz parte de movimentos de arte em ação; h) aos modelos mistos que combinam o comércio e iniciativas sem fins lucrativos; i) à música paralela ou informal; e j) aos novos circuitos e redes" (Yúdice, 2011, p. 19-20).

Hoje as *majors* dependem da venda de músicas online, uma vez que a venda de *CD´s* vem diminuindo. Fora dessa estrutura observa-se que a renda do negócio no ambiente digital não provém de pagamento pela compra de música, mas de publicidade ou de assinaturas mensais. Assim, através dos novos negócios da música as "*majors* não conseguem alcançar o número de vendas com a música online tal qual era possível com a venda de CD´S. Para isso quer se apropriar dos novos modelos de negócios realizados na internet" (*Ibidem*, p. 20). Dessa forma, o acúmulo de capital se mantém, na maioria das vezes, em poder dos administradores da cultura e não dos criadores.

Analiso abaixo as etnografias musicais de Margaret Sarkissian e de Jocelyne Guilbault nas quais é evidente a música sendo absorvida pela economia capitalista. Na sequência reflito sobre o caso do município de Dois Irmãos onde turismo, cidade e música estão relacionadas em um espaço onde as "barreiras de estrutura social de poder" direcionam as performances rumo aos interesses das elites dominantes, interessadas no segmento turístico, através do desenvolvimento de uma economia sustentável.

Etnografias musicais

Os etnomusicólogos têm contribuído com estudos da *performance* musical para clarificar o entendimento da conveniência da cultura, em especial no universo da prática musical. A partir da definição de música "[...] fenômeno exclusivamente humano, que existe em termos de interação social, feito de pessoas para pessoas envolvendo o comportamento de indivíduos e grupos e suas demandas de organização" (Merriam, 1964, p.27), foram acontecendo mudanças no campo da etnomusicologia e a sua meta de pesquisa tornou-se decifrar o fenômeno cultural que influencia o comportamento humano e não limitar-se a transcrições de melodias, que nem sempre se fazem necessárias para entender o fenômeno cultural. Assim, problematizar o fazer musical como fenômeno e as questões contemporâneas que atingem os grupos culturais, como o turismo, são questões intrínsecas aos estudos etnomusicológicos.

A etnografia musical de Margaret Sarkissian (2000) intitulada "*D´Albuquerque´s children: Performing Tradition in Malaysia´s Portuguese Settlement*", é um exemplo de pesquisa preocupada com a prática musical e com o fenômeno da cultura para o fortalecimento da economia. Interessada no estudo da música, identidade, tradição e turismo, a autora explora a invenção e a reinvenção de uma comunidade "européia" formada por descendentes de europeus e de asiáticos em Malacca, na Ásia.

A etnomusicóloga Sarkissian constatou que o conjunto habitacional português em Malacca é uma recriação política relacionada à construção de histórias romantizadas pela literatura turística. Tais histórias pintam os residentes como descendentes do século XVI com suas belas esposas (Sarkissian, 2000, p.16). O dia a dia é a recriação de uma autêntica experiência de uma comunidade glamorosa no imaginário dos turistas e crianças (*Ibidem* p. 69). Dessa forma, o imaginado esconde as histórias reais dos residentes, pois é a construção de uma experiência temporária relacionada com um passado que é representado na experiência dos próprios turistas. Esta tradição portuguesa não é necessariamente genética, ela agrega diferentes elementos individuais de diferentes tempos e lugares pintados de acordo com a necessidade, sendo inventada e reinventada não somente pelas políticas voltadas ao turismo, mas também pelos próprios residentes.

Da mesma forma, a etnografia de Guilbault (2007) sobre as políticas culturais da música do carnaval de Trinidad, também providencia uma compreensão da articulação da cultura, principalmente de gêneros musicais, na economia capitalista. A autora relata que o que iniciou sendo a construção de um projeto nacionalista com a utilização do gênero musical do *Calypso* implicou, na década de 1990, em um contexto de atribuição de novos valores comerciais em muitos aspectos da atividade musical. O *Calypso* e sua relação com os períodos históricos demonstram os diferentes arranjos de poder e as políticas culturais hegemônicas que marcaram as condições em que o gênero e as suas ramificações musicais surgiram, mudaram e ganharam importância. A partir dessa década foram criados projetos musicais novos, "[...] por exemplo, shows, estúdios de gravação e de publicações do C*alypso* e transcrições musicais de soca - destinados a fomentar as receitas comerciais". (Guilbault, 2007, p. 265).

A partir dos exemplos de Yúdice, Sarkissian e Guilbault é evidente a cultura sendo utilizada para a produção de riqueza, sem necessariamente estar relacionada com o desenvolvimento includente e sustentável.

Como mencionei anteriormente, a nova economia referida por Yúdice estava baseada no acúmulo de capital proveniente das estratégias do comércio global e da rearticulação da cultura com produtos e serviços economicamente mais rentáveis. Observo, segundo as exemplificações dos casos das cidades de Miami e Bilbao que tal sistema garantiu o controle dos bens de produção, da criatividade artística, científica e tecnológica pela indústria cultural, favorecendo grupos privados, em detrimento dos próprios artistas, lembrados apenas mediante a sua conveniência.

Relacionando as etnografias com as novas propostas de desenvolvimento que vem sendo pensadas pela UNESCO, verifico que o desenvolvimento da economia através da cultura não estava sendo pensado atentando ao aumento da qualidade de vida, mas em relação aos interesses de poucos.

Segundo Cláudia Leitão, secretária da economia criativa do ministério da cultura no Brasil, com tal sistema, as crises econômicas, ambientais e culturais seguiram acontecendo. Tais crises são "expressões concretas de que o modelo moderno de desenvolvimento, fundamentado na acumulação da riqueza e do crescimento do Produto Interno Bruto, está em

franca decadência. Desenvolvimento deve significar, sobretudo, qualidade de vida e ampliação de escolhas".

Hoje a cultura é um eixo para o desenvolvimento econômico e deve ser pensada dentro dos parâmetros da UNESCO. Nessa perspectiva, o plano da secretaria da economia criativa (2011-2014) lançado pelo ministério da cultura no governo de Dilma Rousseff, pretende fomentar o desenvolvimento fundamentado na cultura, mas, privilegiando a inclusão social, a sustentabilidade, a inovação e a diversidade cultural.

O "mundo musical" de canto coral em dois irmãos e o turismo sustentável

No município de Dois Irmãos, além dos relacionamentos intra/extra grupos corais, existe uma política de turismo sustentável sendo implantada que visa mobilizar atividades culturais variadas na construção do que está sendo intitulado de "A encantadora tradição germânica". A implantação do plano de turismo tem envolvido os grupos corais em programas culturais onde a preferência por determinados grupos em detrimento de outros, de acordo com o que está sendo considerado como legítimo pela gestão pública local, estão revelando compreensões sobre o "mundo musical" de canto coral existente na localidade.

O conceito "mundos musicais" de Finnegan (1989) foi proposto a partir do conceito "art worlds" de Howard Becker e se refere às convenções sociais das atividades musicais de diversificados grupos musicais na cidade inglesa de Milton Keynes. Tal conceito é ainda complementado pelo termo "caminhos musicais", pois, para a autora, esses mundos são flexíveis "[...] se interpenetram e têm ligações externas à localidade [...]" (Finnegan, 1989, p. 131).

No livro, Finnegan explora o significado da música local com o olhar voltado às pessoas que criam a música. Essas diferentes pessoas se organizam seguindo identificações e criando instituições que atuam na formação e na manutenção de diversos "mundos musicais". Algumas das instituições referidas pela autora são as escolas de música predominantemente centradas na tradição clássica e que encorajam essa atividade musical através de professores. Tais instituições também providenciam facilidades e outros serviços para grupos clássicos que formam um núcleo local de músicos atuantes "[...] como professores privados ou membros de orquestras locais, corais e outros conjuntos" (*Ibidem*, p. 34). Este espaço é um exemplo de "mundo musical" que movimenta uma indústria com músicos práticos de vários níveis de proficiência atuando em igrejas ou escolas, em grupos locais ou em casa.

Dessa forma, o "mundo musical" do canto coral tem as suas convenções, os seus significados, as suas instituições e os atores sociais que criam, performatizam e que validam repertórios. O estilo dos arranjos corais diferencia os coros de grupos musicais de outras localidades, assim, os encontros de corais, as missas, os ensaios e as performances nos espaços públicos configuram o que interpreto, a partir do conceito de Finnegan, como "mundo musical" de canto coral.

A relação deste mundo com o turismo pode ser observada a partir do processo de escolha de repertórios dos grupos, escolhidos democraticamente dentre o material disponível e de

acordo com as "barreiras de estrutura social de poder" (Elias, 1994), onde as canções escolhidas para performance, muitas vezes, relacionam-se com os interesses do município. Nas performances junto às igrejas os coros cantam repertório sacro; já nos encontros de coros entoam arranjos para coro a quatro vozes em língua alemã e em português brasileiro; nos períodos festivos, como o Natal, cantam canções natalinas em língua alemã e em português brasileiro e também canções sacras. Além dos espaços citados e das festividades, existem ainda as participações em eventos municipais que conferem status social e prestígio aos grupos que estão relacionadas ao turismo.

Além de proporcionar status aos grupos, as apresentações em eventos municipais representam que tais coros estão dentro dos padrões de performance esperados pela municipalidade, fato que valida determinados repertórios e performances. Assim, os grupos que não seguem aos padrões geralmente não são convidados à cantar nesses eventos.

A apresentação dos coros nos eventos municipais demonstra uma forma de diferenciação. Poucos grupos recebem tal convite. Geralmente os grupos que mantêm repertórios de acordo com o gosto musical da "elite" municipal acessam esses espaços. O coro "*Wir Lieben das Leben*", formado por membros de tal elite, segue o padrão e, portanto, tem o seu espaço garantido ou até mesmo concedido pelos seus próprios membros. Logo, se cantar em alemão está diretamente relacionado com o gosto musical dos grupos da "elite" municipal e, se a "elite" está interessada nas práticas "germânicas", esse grupo coral e outros similares estão posicionados no mais alto patamar da hierarquia coral.

Através das políticas de turismo que vêm sendo implantadas fica claro que o gosto dos empresários e das lideranças políticas, assim como a necessidade de inserção na nova economia, são fatores que exercem influência no padrão cultural a ser seguido. É interessante a concentração de empresários e lideranças políticas no coro "*Wir Lieben das Leben*" caracterizado pelo repertório entoado em língua alemã. O gosto musical desses líderes é refletido no padrão cultural teuto-brasileiro a ser seguido e nas políticas públicas relacionadas ao turismo na cidade.

Em Dois Irmãos, o visitante pode conviver com a encantadora tradição germânica quer seja participando dos tradicionais eventos como o *Kerb* de São Miguel, visitando as propriedades rurais da Rota Colonial Baumschneis, ou até mesmo passando uma agradável tarde na Praça do Imigrante, local de apresentações artísticas e culturais variadas. Ali, o visitante pode conviver com a comunidade e apreciar a riqueza do artesanato local. (Plano de turismo, 2012, p. 10).

Nesse campo, cantar na língua alemã abre espaço aos grupos, pois perpassa os interesses políticos do município ao mesmo tempo em que reafirma a própria cultura teuto-brasileira e o pertencimento das pessoas e do município à história da imigração alemã.

A representação de uma "germanidade" atrai empreendedores e turistas para a cidade. Cantar em alemão atribui legitimidade ao local ao mesmo tempo em que aumenta o potencial de turismo. Nesse contexto, não faria sentido aos administradores do município incentivarem práticas musicais como o samba ou o axé, pois representam outras localidades. A cidade de Dois Irmãos é representada como cidade alemã e os esforços da municipalidade,

que busca inserção na rota turística da serra gaúcha, bem como dos coros, que buscam prestígio social, são realizados nessa direção. Assim, os indivíduos e as instituições que buscam outro horizonte podem ser considerados uma anomalia.

Na denominada sociedade pós-moderna a cultura desenvolve localidades e proporciona sustentabilidade, assim, está sendo invocada para a realização de intervenções políticas estratégicas que, segundo a ONU, precisam estar relacionadas à sustentabilidade, ou seja, devem suprir as necessidades da geração presente sem afetar as possibilidades das gerações futuras.

No contexto do desenvolvimento sustentável defendido pela UNESCO são estimuladas políticas públicas voltadas a promover a diversidade cultural. A justificativa para tal investimento está na coesão social e no desenvolvimento que a cultura proporciona.

As indústrias culturais sozinhas representam mais de 7% do PIB global. O turismo sustentável, as indústrias culturais e as criativas, bem como a revitalização de áreas urbanas baseada no patrimônio cultural são subsetores fortes que criam postos de trabalho verdes, estimulam o desenvolvimento local e promovem a criatividade (UNESCO, 2012, p. 11).

Segundo esse relatório, "a educação, as ciências, a cultura, a informação e a comunicação têm o poder de induzir e apoiar transformações que conduzam ao desenvolvimento sustentável e às sociedades verdes" (Ibidem, p. 12). Acrescento que, a partir do momento em que a cultura é acessada para tal fim, precisam ser garantidas condições para a reprodução das práticas, modos de vida e territorialidades específicas de todos os grupos culturais.

A diversidade cultural deve ser considerada e garantida ao mesmo tempo em que são favorecidas as práticas culturais propícias para a venda turística. A transformação de cidades em logradouros turísticos que valorizam poucas práticas culturais em detrimento da diversidade existente, não asseguram a cidadania, uma vez que, podem excluir outras culturas. Mediante tais cuidados, a cultura poderá auxiliar "na resolução de desafios ecológicos atuais, lidando com a mudança climática, prevenindo a perda da biodiversidade e assegurando a sustentabilidade ambiental". (*Ibidem*, p. 66).

Cabe agora observar a implantação do plano de turismo em Dois Irmãos e como será aplicado o discurso da sustentabilidade.

Conclusão

A cultura tem sido utilizada como importante recurso na economia de muitos municípios. Neste artigo discuti a sua conveniência para a economia e a sua importância para um novo desenvolvimento voltado a inclusão social, a sustentabilidade, a inovação e a diversidade cultural. Tal conveniência e importância foram discutidas sob duas perspectivas, a primeira relacionada à utilização da cultura para o privilégio de grupos privados e, a segunda, às novas perspectivas e sua conveniência para a valorização de manifestações culturais.

Através do estudo dos casos de Miami, Estados Unidos, de Bilbao, Espanha, (Yúdice, 2004), dos estudos de Sarkissian, Guilbault apresentei as características da primeira perspectiva demonstrando que os estudos etnomusicológicos também têm contribuído para o

entendimento desse fenômeno, pois apresentam os agenciamentos de músicos nesse contexto.

Também analisei as redes de relações que vêm sendo tecidas entre música, cidade e turismo no meu campo de estudo, Dois Irmãos, onde as "barreiras de estrutura social de poder" direcionam o desenvolvimento rumo aos interesses das elites dominantes. Com a inserção da cultura nesse sistema, mesmo que exista o discurso da sustentabilidade, não há garantias de que a diversidade cultural será contemplada, uma vez que, como foi observado nos casos elucidados, poucas culturas parecem ser valorizadas e somente segundo a sua conveniência.

Concluo que, no caso de Dois Irmãos, música e cidade interagem de acordo com a conveniência de tal interconexão. Dessa forma, uma é influenciada pela outra, que em síntese pode ser descrito da seguinte maneira: a municipalidade incentiva os grupos que cantam em alemão, estes relacionam-se a uma história de imigração; ao mesmo tempo, a nova economia depende do conhecimento e de tudo que esteja pronto a ser utilizado como recurso, incluindo seres humanos (Yúdice, 2012, p. 48), assim, o sistema se mantêm. A conveniência da cultura e os novos negócios da música apontados por Yúdice demonstram uma cultura cada vez mais absorvida para dentro da economia capitalista, se tornando um bem material e não um recurso para o desenvolvimento voltado a beneficiar a população.

Entendo que, cada vez mais, é tarefa para os etnomusicólogos estudar como indivíduos e grupos musicais são agenciados nesse sistema, uma vez que estes são influenciados pelo fenômeno global. No Brasil, o Plano da Secretaria da Economia Criativa, apresenta um novo eixo estratégico onde o desenvolvimento não privilegie poucos. Ao lado dessas questões cabe observar nos campos de estudo se serão aplicadas as políticas defendidas pela UNESCO.

REFERÊNCIAS

BECKER, *Segredos e truques da pesquisa*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 1995.

FINNEGAN, Ruth. *The hidden musicians: making music in an English town*. Cambridge: Cambridge, University Press, 1989.

GUILBAULT, Jocelyne. *Governing sound: the cultural politics of Trinidad´s Carnival musics*, 2007.

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

PLANO DA SECRETARIA DA ECONOMIA CRIATIVA, Acesso em http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2011/09/Plano-da-Secretaria-da-Economia-Criativa.pdf

PLANO DE TURISMO de Dois Irmãos, RS, 2012. Acesso em: http://www.doisirmaos.rs.gov.br/plano-de-turismo/

SARKISSIAN, Margaret. *D'Albuquerque's Children: Performing Tradition in Malaysia's Portuguese Settlement*, Chicago: Chicago University Press, 2000.

SEEGER, Anthony "Ethnomusicologists, archives, professional organization, and the shif-tinf ethics of intellectual property". *Year book for traditional Music*. Vol. 28, p. 87 – 105, 1996.

UNESCO. De economias verdes a sociedades verdes, 2012. Acesso em: www.unesco.org/ulis/cgi-bin/ulis.pl?catno=213311&set=4F4BA01B_3_29&gp=1&lin=1&ll=1

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Trad.: Maria Anne Kremmer. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

_____. *Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música*. University of Miami, 2011. Acesso em http://works.bepress.com/george_yudice/1

A rítmica do samba para bateria e a expansão dos conceitos de cometricidade e contrametricidade

Thiago Ferreira de Aquino
t.aquino@usp.br
Programa de Pós-Graduação em Música – ECA / USP

Resumo: O samba é um gênero de grande importância nos universos musicais tradicional e urbano no Brasil. O presente trabalho se ocupa com a análise da estrutura rítmica deste gênero. Arom (2004) utiliza-se dos conceitos de *cometricidade* e *contrametricidade* para descrever elementos rítmicos da música centroafricana. Por sua vez, Carlos Sandroni (2001) é um caso importante de utilização desses conceitos para analisar a rítmica do samba. Entendemos que há a necessidade de expansão desta definição para acomodar os diferentes graus de atividade rítmica que estão presentes num padrão de acompanhamento do estilo ora analisado. Para isto, dirigimos nossa atenção aos padrões rítmicos utilizados pelos instrumentos de percussão, e, particularmente, à versão condensada dos mesmos que encontramos no instrumento musical bateria. Percebemos que o samba pode ser analisado tendo-se em vista a *cometricidade* e *contrametricidade* em relação a diversas durações, que denominamos, por analogia às figuras rítmicas da música europeia, de nível da semicolcheia, nível da colcheia e nível da semínima, respectivamente. Encontramos, em todos estes níveis, uma tendência dominante à *contrametricidade* em contraposição à *cometricidade*.
Palavras-chave: samba, bateria, percussão, cometricidade e contrametricidade

Abstract: Samba is an important music style in Brazil, both in traditional and urban settings. This paper analyzes this style's rhythmic structure. Arom (2004) uses the concepts of *cometricity* and *contrametricity* to describe rhythmic elements of Central African music. These same concepts are applied by Sandroni (2001) in his analysis of *samba's* rhythms. We advocate for the expansion of the notions of *cometricity* and *contrametricity* because of the different types of rhythmic activity found in *samba's* percussion patterns. In this study, our foci are these different percussion patterns, and their combined and condensed forms when transposed to the drum set. From this approach, these patterns can be analyzed by way of their *cometricity* or *contrametricity* with respect to different duration levels: the sixteenth note level, the eighth note level and the quarter note level – named after the standard rhythmic figures. Our analysis shows that at all these levels *contrametricity* prevails over *cometricity*.
Keywords: *Samba*, drumset, percussion, cometricity and contrametricity

O samba é um gênero de grande importância nos universos musicais tradicional e urbano no Brasil. Alçado pela era do rádio à condição de ritmo nacional, foi conteúdo e veículo para a consolidação de uma imagem nacional. O presente trabalho se ocupa com a análise da estrutura rítmica do samba. Acreditamos que, apesar da importância do gênero musical em nosso país torná-lo objeto de grande bibliografia, ainda existem lacunas a preencher no conhecimento acerca do mesmo, particularmente no que diz respeito a questões musicais.

Objetivamos, assim, contribuir com o refinamento de referenciais teóricos já utilizados por outros pesquisadores no estudo do samba. Além disso, destacamos que o referencial con-

ceitual aqui adotado é oriundo do estudo de uma prática cultural diversa da ora estudada, porém passível de ser aplicado a nosso objeto de maneira frutífera. Da mesma maneira, esperamos que a renovação de tais ferramentas analíticas – os conceitos de cometricidade e contrametricidade –, embora motivadas por questões surgidas de particularidades do caso ora estudado, possa extrapolar as fronteiras deste e ser útil a outras situações.

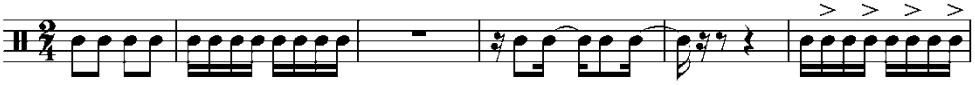
Cometricidade e contrametricidade

A pesquisa das práticas musicais centroafricanas do etnomusicólogo Simha Arom (2004[1985]) é, até hoje, uma importante referência nos estudos da questão rítmica. Arom utiliza-se dos conceitos de cometricidade e contrametricidade para descrever elementos rítmicos desta música. A partir da diferença entre métrica e ritmo, segue-se que um determinado ritmo pode confirmar a métrica subjacente ou opor-se a ela. No primeiro caso, dizemos que o ritmo é cométrico. No segundo, que é contramétrico.

Além das noções de cometricidade e contrametricidade, merece destaque também a imparidade rítmica (*rhythmic oddity*) como propriedade importante de alguns dos padrões transcritos por Arom, também encontrada em alguns dos padrões rítmicos do samba. Os ritmos que apresentam a característica da imparidade, embora sejam compostos de um número par de pulsações, não podem ser divididos em duas partes iguais. Assim, um ritmo de 16 pulsações não se divide em 8+8, mas em 7+5, por exemplo.

O trabalho de Carlos Sandroni é um caso importante de utilização desses conceitos para analisar a rítmica do samba. Sandroni (2001: 27) faz a transposição dos conceitos para nosso universo de estudo da seguinte maneira: "Uma articulação rítmica será dita cométrica quando ocorrer na primeira, terceira, quinta ou sétima semicolcheia do 2/4; e será dita contramétrica quando ocorrer nas posições restantes, à condição de não ser seguida por nova articulação na posição seguinte." A acentuação também desempenha um papel importante, pois a contrametricidade também pode ocorrer em uma sequência de semicolcheias, se as notas pares forem acentuadas.

"Figura 1"



Compassos 1 e 2: ritmos totalmente cométricos; compassos 4 a 6: totalmente contramétricos.

Sem dúvida esta definição dá conta dos objetivos de seu trabalho de caracterização de dois paradigmas rítmicos do samba, e da passagem de um ao outro ocorrida nas primeiras décadas do século passado. Por outro lado, entendemos que há a necessidade de expansão desta definição para acomodar os diferentes graus de atividade rítmica que estão presentes num padrão de acompanhamento de samba. Para isto, focaremos nos padrões rítmicos utilizados pelos instrumentos de percussão, e, particularmente, na versão condensada dos mesmos que encontramos no instrumento musical bateria. [1]

[1] Neste trabalho, para evitar ambiguidades, o termo "bateria" será utilizado unicamente para fazer referência ao instrumento musical. A bateria de blocos e Escolas de Samba, orquestra percussiva composta por vários ritmistas, será referida como "seção rítmica".

Cabe ressaltar que utilizaremos aqui a nomenclatura e símbolos gráficos padrões da partitura. Em que pese o eurocentrismo desta ferramenta, a mesma já foi amplamente utilizada para transcrever e analisar o gênero samba. Entendemos que tal opção não traz prejuízos à utilização das ideias ora propostas para o caso de músicas transcritas com outros símbolos.

Bateria, rítmica e samba

Com o objetivo de ilustrar o ponto do presente trabalho, recorremos a uma série de exemplos de gravações de samba das décadas de 1950 e 1960, além de materiais didáticos. Esta opção está relacionada ao recorte mais amplo de nossa pesquisa de Doutorado. Acreditamos que o universo rítmico do samba – particularmente do chamado "paradigma do Estácio" – esteja suficientemente representado.

Ressaltamos a compreensão de que a bateria é capaz de condensar de forma plena a rítmica do gênero, e que, uma vez que há um limite do que pode ser executado simultaneamente pelo baterista, existe uma opção do mesmo por selecionar, dentre as células possíveis, aquelas que são mais características. Apesar deste recorte metodológico, nossas conclusões podem ser estendidas ao samba praticado por outras formações percussivas, e pela melodia principal e demais instrumentos acompanhadores, na medida em que todas estas instâncias compartilham a mesma rítmica.

Particularmente de nosso interesse é a oposição entre duas maneiras distintas de execução do acompanhamento do samba na bateria: o *samba de batucada* e o *samba de prato*. O primeiro caracteriza-se por uma transposição mais direta para o instrumento das formações percussivas de blocos e escolas de samba. Está particularmente relacionado à realização da condução na caixa da bateria, com as duas mãos; liga-se também a um uso mais intenso dos tambores de forma geral. Já o segundo, como seu nome sugere, está ligado à realização da condução no prato de condução ou nos pratos de choque, realizada com uma mão apenas. Nesse caso, a outra mão fica livre para tocar outra peça da bateria, geralmente a caixa ou o aro da caixa.

Um rápido parêntese: *condução* é uma categoria nativa, compartilhada por ritmistas de escola de samba e por bateristas, de caráter rítmico e timbrístico. Ritmicamente, está relacionada à repetição constante da menor duração (no caso do samba, as semicolcheias), associada a instrumentos de percussão ou peças da bateria de timbres agudos. No primeiro caso, platinelas do pandeiro, ganzá, tarol; no segundo, caixa, pratos de choque, e prato de condução. Note-se que a própria nomenclatura do prato apropriado a esta função é "prato de condução" (em inglês conhecido como *ride cymbal*), em oposição aos pratos adequados à execução de acentos, ditos "de ataque". Pratos de condução e de ataque são referidos conjuntamente como pratos suspensos, por ficarem montados em uma estante presos apenas pela parte central. Note-se também que, por opção estética ou por questões técnicas relativas à execução em andamentos rápidos, pode-se substituir a condução simples em semicolcheias (Figura 7, abaixo) por um padrão que omita algumas notas, [2] ou por uma estrutura com maior grau de variação como na Figura 10, abaixo.

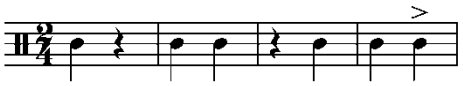
[2] Por exemplo:

Retornando à questão do samba de batucada e do samba de prato, ressaltamos que estas categorias revestem-se de importância para nossa pesquisa na medida em que este último, associado à Bossa Nova e a bateristas como Edison Machado, acaba também relacionado a noções como modernidade e bom gosto, e tende a tornar-se a maneira hegemônica de execução do gênero na bateria. Desta forma, justifica-se uma análise das distinções musicais entre os dois estilos – distinções que irão engendrar discursividades e tomadas de posição no campo musical.

Para este fim, podemos estabelecer três níveis de atividade rítmica em relação aos quais podemos aplicar as noções de cometricidade e contrametricidade. O primeiro deles corresponde ao nível analisado por Sandroni, e que denominaremos, por analogia à notação corrente do samba no compasso 2/4, de nível das semicolcheias. Ele equivale à menor unidade do padrão rítmico. Embora existam notas que ocorrem em intervalos de tempo menores que a semicolcheia, em geral a elas não é atribuído valor estrutural.

Além desse nível, existem outros. É preciso reconhecer que o próprio nível da pulsação – para mantermos nossa analogia com as figuras rítmicas ocidentais utilizadas na grafia do samba, o nível da semínima – pode funcionar dentro das noções de cometricidade e contrametricidade. Pela definição de confirmar ou contradizer a pulsação, tal afirmação pode parecer estranha. Entretanto, existem ciclos que ocorrem em níveis de grupos de pulsações, e que estão relacionados com a repetição de padrões e frases. Assim, da mesma forma que um ritmo no nível da semicolcheia pode confirmar ou contradizer a pulsação, um ritmo no nível da semínima pode confirmar ou contradizer um período maior – no caso do samba, o compasso. Neste caso nossa definição fica assim: *um ritmo no nível da semínima será cométrico se cair na primeira semínima do compasso 2/4, e será contramétrico se cair na segunda. No caso de ambas as posições (primeira e segunda semínimas) estarem preenchidas, o ritmo será cométrico se não houver acentuação ou se houver acentuação na primeira nota do compasso, e será contramétrico se a segunda for acentuada*.

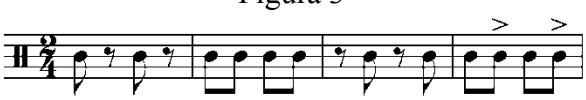
"Figura 2"

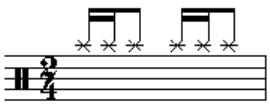


Compassos 1 e 2: ritmos totalmente cométricos; compassos 3 e 4: totalmente contramétricos

Existe também um nível intermediário, o nível da colcheia, que pode ser definido de maneira análoga:

"Figura 3"



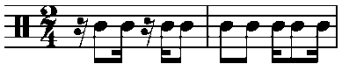


Compassos 1 e 2: ritmos totalmente cométricos; compassos 3 e 4: totalmente contramétricos.

Estas definições, se por um lado são de caráter teórico, por outro lado foram motivadas por dados empíricos que, de forma resumida, apresentaremos adiante. Poderíamos continuar definindo níveis cada vez maiores, relacionados à mínima, à semibreve, etc. Entretanto, no caso presente, tais níveis não são de utilidade analítica, pois não encontramos padrões rítmicos que se relacionem a eles.

No nível da semicolcheia, destacamos a importância de padrões com imparidade rítmica:

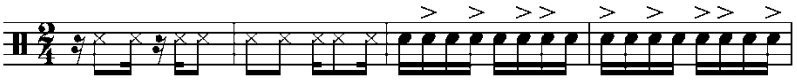
"Figura 4"



Exemplo de padrão com imparidade rítmica.

Tais padrões são tão importantes que é a partir deles que Sandroni define o estilo samba dominante no gênero a partir da década de 1930. Na rítmica tradicional do samba, a imparidade rítmica está, em geral, associada ao tamborim. Na bateria, são executados sobretudo de duas formas: no samba de prato, com a mão esquerda no aro da caixa ou na pele da mesma (compassos 1 e 2 da Figura 5); no samba de batucada, através de acentuações na caixa executada com ambas as mãos (compassos 3 e 4 da Figura 5).

"Figura 5"

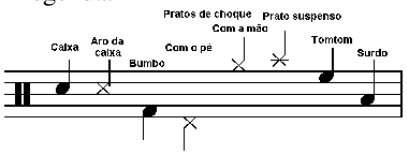


Exemplos de execução do padrão da fig. 4 na bateria. [3]

A imparidade rítmica implica um entrar e sair do metro de referência, uma alternância entre cometricidade e contrametricidade que joga de maneira dinâmica com a métrica subjacente.

Por sua vez, o ritmo denominado de marcação é contramétrico no nível da semínima. Assim como condução, este termo é outra categoria nativa de implicações rítmicas e timbrísticas. Nas escolas de samba, a marcação é realizada pelos instrumentos de timbre mais grave, os surdos, nos quais os surdos ditos "de primeira" (em geral mais graves) tocam acentuando o segundo tempo, sendo respondidos pelos surdos "de segunda". Esse aspecto é extremamente importante para o "balanço" característico do samba. É preciso notar que no caso das Escolas de Samba existem variações de escola para escola. Em algumas, a contrametricidade é bastante acentuada por fatores como afinação e quantidade de surdos de primeira em relação aos de segunda, outras onde a contrametricidade é menos acentuada.

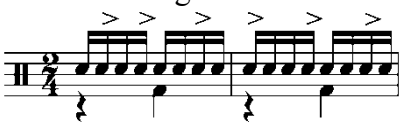
[3] Legenda:



Um exemplo extremo é o do G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, no qual os surdos tocam apenas no tempo 2, sem a resposta no tempo 1. [4]

Como foi dito anteriormente, a marcação é feita por instrumentos graves; na bateria, fica em geral a cargo do bumbo. No caso do samba de batucada, é bastante comum o uso de uma marcação "à la Mangueira", apenas no segundo tempo do compasso. Oscar Bolão (2003: 137), por exemplo, transcreve o padrão rítmico abaixo como sendo característico de Luciano Perrone, um dos expoentes do estilo:

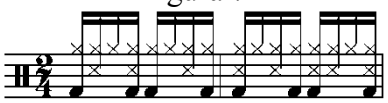
"Figura 6"



Padrão rítmico de samba de batucada com bumbo tocando no segundo tempo.

O próximo exemplo de marcação apresenta ambiguidade. É encontrado, sobretudo, mas não exclusivamente, no samba de prato. É conhecido como bumbo "a dois" por conta dos dois toques em cada tempo. Mesmo que diversos instrumentistas acentuem levemente o segundo tempo, a contrametricidade em relação à semínima, quando presente, é bem mais sutil.

"Figura 7"



Exemplo de padrão rítmico com bumbo "a dois" (Bahia, S/D).

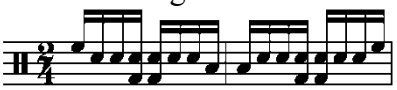
Como foi dito anteriormente, a marcação está relacionada ao nível da semínima. Entretanto, podemos ver que na Figura 7 o bumbo toca, também, na quarta semicolcheia de cada tempo. No bumbo a dois podemos entender a nota da quarta semicolcheia como uma nota de menos valor estrutural, um anacruse ou *pickup note*.

Aqui, cabe uma rápida comparação: Gonçalves & Costa (2012: 20) listam uma frase do surdo, denominada de "pedal", na qual o executante toca na 1ª e na 4ª semicolcheias de cada tempo, e utiliza uma diferença de articulação (toques presos e soltos) para destacar o segundo tempo. No caso do surdo pedal, é bastante clara a hierarquia das notas, pois as notas da quarta semicolcheia são tocadas com a mão, gerando um volume sonoro menor que o das notas da cabeça do tempo, tocadas com a baqueta. Entretanto, uma diferença importante entre os padrões do surdo pedal e do bumbo a dois é o fato de a acentuação do segundo tempo – e portanto seu caráter contramétrico – ser muito maior naquele que neste último.

No exemplo seguinte, relacionado ao samba de batucada, porém menos comum, a marcação é dividida entre bumbo, surdo e tomtom. Note-se que a diferença de timbre reforça o segundo tempo, mantendo a contrametricidade:

[4] Sobre a rítmica das escolas de samba, remetemos o leitor ao trabalho de caráter didático de Gonçalves & Costa (2012) e ao estudo acadêmico de caso realizado por Oliveira (2002).

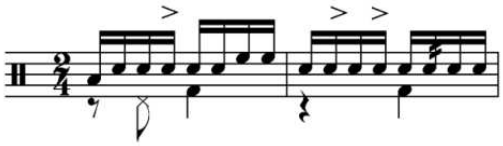
"Figura 8"



Padrão rítmico marcação distribuída entre tambores. (Castro, 1962)

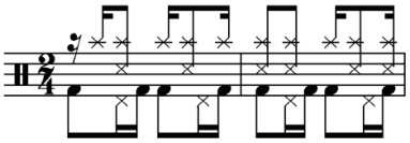
Finalmente, no nível da colcheia, os pratos de choque são utilizados de maneira contramétrica, sempre nas metades de cada tempo. [5] No samba de batucada gravado na época, vemos pouco uso constante dos pratos de choque. Ele é tocado de forma esporádica, dentro do que podemos entender como um padrão global da bateria. Já no samba de prato, seu uso é mais constante, gerando, conjuntamente com o bumbo "a dois", um padrão definido pela onomatopeia "chá com pão".

"Figura 9"



Exemplo de uso esporádico dos pratos de choque no "samba de batucada" (Perrone, 1959).

"Figura 10"



Exemplo de uso constante dos pratos de choque no "samba de prato" (Ezequiel, 2009).

Cabe também ressaltar que, no samba dos blocos e Escolas, os pratos de choque são atualmente um instrumento bem pouco comum. As seções rítmicas, nas poucas agremiações que os utilizam, possuem em geral pouquíssimos executantes, de modo que seu som é facilmente engolido pela massa sonora do conjunto.

Conclusão

Nossa análise da rítmica do samba mostra que se trata de um gênero musical caracterizado pela contrametricidade e pela imparidade rítmica. Esta contrametricidade se manifesta, de forma relativamente constante, nos três níveis de atividade rítmica propostos. A partir dessa constatação, percebe-se que, na bateria, a virada do samba de batucada para o samba de prato, que acarreta o domínio quase completo do uso do bumbo "a dois", menos contramétrico, foi acompanhada de uma maior sistematização do uso dos pratos de choque, mais contramétricos.

Em relação a esse ponto, cabe destacar que a distinção mais característica entre os dois estilos de samba diz respeito à execução das mãos: a realização da condução com uma mão ou com ambas as mãos, a diferença de timbre entre caixa e prato. Entretanto, podemos afirmar que, grosso modo, no que se refere à execução dos membros superiores, tanto o

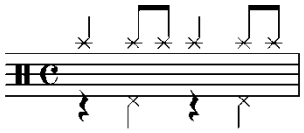
[5] Vem deste uso uma das maneiras de denominar esta peça da bateria: contratempo.

samba de batucada quanto o samba de prato compartilham de um mesmo repertório rítmico. Desta forma, a mudança rítmica mais profunda ocorre nos pés, e em níveis distintos do da semicolcheia.

Duas linhas de raciocínio poderiam ajudar a lançar luz sobre o fenômeno. A primeira, de caráter estrutural, está relacionada à manutenção no gênero de um certo grau de contrametricidade, perdido no bumbo mas compensado nos pratos de choque. Este tipo de argumentação segue na seara da grande lista de musicólogos que caracterizam o samba, e a música brasileira de maneira geral, através da síncopa. Entretanto, uma diferença importante está no fato de que a noção de síncopa, embora algo vaga a esse respeito, está relacionada principalmente ao que ora caracterizamos como nível das semicolcheias. A este respeito, um exemplo que aponta nessa direção é o de Menezes (2012) que, ao realizar um estudo sobre a interpretação sambística de João Gilberto, denomina os deslocamentos de mais de uma semicolcheia realizados pelo intérprete de "síncopa da síncopa".

Outra explicação poderia estar numa maior aproximação do samba de prato – e da Bossa Nova como um todo – com o jazz norte-americano. Em relação a este ponto, a própria condução no prato é um fator de convergência. Cabe notar uma importante diferença entre o jazz e o samba: o primeiro é usualmente grafado como quaternário, e os pratos de choque localizam-se nos tempos dois e quatro. Desta maneira, por um lado, mantemos a questão da contrametricidade; por outro lado, num primeiro momento, os pratos de choque parecem estar localizados em níveis distintos: o das colcheias no samba, o das semínimas no jazz.

"Figura 11"



Padrão rítmico do prato de condução e pratos de choque no jazz. [6]

Essa diferença, entretanto, pode ser diminuída ao notarmos que o ritmo do jazz é grafado em colcheias e não em semicolcheias como no caso do samba. Assim, o uso no jazz dos pratos de choque ocorre um nível acima da menor unidade, análogo às metades do tempo no samba.

Num primeiro momento, pode-se perceber ambas as linhas esboçadas acima como mutuamente incompatíveis. Isto porque a primeira fala da manutenção de uma característica do samba, enquanto a segunda refere-se à entrada de um elemento estrangeiro. Entretanto, é preciso lembrar que o uso dos pratos de choque nas metades do tempo é corriqueiro nos arranjos de banda de músicas brasileiras aparentadas ao samba – particularmente polca, choro e maxixe. Desta forma, nesse caso, a influência de fora não traria um elemento estranho, ao contrário: a mesma é filtrada de elementos a princípio mais afastados do samba – por exemplo, a interpretação com *swing* tercinado –, mantendo aqueles que entram em resso-

[6] Note-se que a interpretação em *swing* não está escrita. Ela corresponde a atribuir um valor desigual para cada colcheia: à primeira colcheia de cada tempo, aproximadamente dois terços da semínima, o um terço restante ficando com a segunda colcheia.

nância com as características do estilo – no caso, o uso contramétrico dos pratos de choque.

Não podemos deixar de apontar o caráter provisório do raciocínio ora apresentado. Entretanto, o que cabe ressaltar aqui é o fato de tais conclusões somente serem possíveis graças a uma revisão e pequena ampliação do referencial teórico apresentado. Esperamos assim que o mesmo possa ser de utilidade aos pesquisadores do estilo e seus congêneres.

REFERÊNCIAS

AROM, Simha. *African polyphony and polyrhythm: musical structure and methodology*. Cambridge: University of Cambridge Press, 2004.

BAHIA, Márcio. *Apostila de Bateria*. S/D.

BOLÃO, Oscar (Oscar Luiz Werneck Pellon). *Batuque é um privilégio*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2003.

CASTRO, Jadir de. "Baratin". *Jadir no samba*. Gravação sonora em LP. RCA/Victor, 1962.

EZEQUIEL, Carlos. "Análise de Estilo – Edison Machado". *Modern Drummer*. São Paulo: 2009.

MENEZES, Enrique. "A música tímida de João Gilberto". Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

GONÇALVES, Guilherme e COSTA, Odilon. *O batuque carioca – As baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro – Aprendendo a tocar*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Groove, 2012.

OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de. "O Império do Samba – uma etnografia da bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano". Dissertação (Mestrado) – Universidade do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro, 2002.

PERRONE, Luciano. "Samba drums". *Batucada Fantástica*. Gravação sonora em LP. Musidisc, 1959.

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

A influência de agentes não músicos sobre a cena do rock/metal em Montes Claros

Tiago de Quadros Maia Carvalho
tiago.carvalho@yahoo.com.br
UFBA

Resumo: Este texto apresentará dados ligados à uma pesquisa realizada entre os anos de 2008 e 2011 e dados coletados em 2013, evidenciando o papel de agentes não músicos na cena do rock/metal em Montes Claros-MG como condicionante de concepções e práticas nesse meio.
Palavras-chave: Rock/metal em Montes Claros; Agentes Não Músicos; Prática Musical.

Abstract: This paper will present data related to a survey conducted between 2008 and 2011 and data collected in 2013, highlighting the role of non-musician agents in the rock / metal scene in Montes Claros-MG as mediators of conceptions and practices in this environment.
Keywords: Rock/metal in Montes Claros; Non-MusiciansAgents; Musical Practice.

A cena do rock/metal em Montes Claros-MG é um meio prolífico em bandas, públicos e agentes diversos que, numa dinâmica e segmentada relação estabelece um mundo musical específico. Ele se apresenta como um universo através do qual são compartilhados uma série de valores, concepções e significados. Da mesma forma, o rock/metal é um entre vários mundos musicais em Montes Claros.

Esse mundo musical não existe como algo encerrado em suas estruturas internas. Como constatado em outros trabalhos (Carvalho, 2011), o rock/metal em Montes Claros possui uma série de discursos, vieses, comportamentos, repertórios, públicos, iconografias que estão em constante embate/convivência. Assim, segundo Rosa (2007), o rock é um movimento multifacetado, no qual vários gêneros ou subgêneros musicais[1] estão em constante embate, num exercício intracultural de diferença (Nettl, 2003). Isso implica em bandas de de thrash/death/black metal, hardcore, pop rock, power metal, heavy metal, hard rock, entre outros, compartilhando (ou não) espaços, eventos, públicos, mas, em muitos casos, diferindo em gostos, opiniões, iconografias, concepções, etc.

Rock e metal em Montes Claros são práticas musicais condicionadas por sonoridades e vivências. Música, portanto, é culturalmente concebida e socialmente exercida. Da mesma forma, o fazer musical, de acordo com Chada (2007), é mais do que o "soar", mas é uma prática social em que são gerados e negociados valores que estão além do próprio som. Seeger (1992) demonstra que a performance é condicionada por momentos e relações sociais que implicam na negociação de valores, concepções e significados. Não apenas isso, mas a performance se inicia muito antes de um evento propriamente dito, se estendendo a ensaios, momentos de preparação, composição; se estende também para depois desse mesmo

[1] De acordo com Fabbri (2009), gênero musical é um conjunto de códigos e concepções socialmente compartilhados que condicionam as práticas musicais, dentro de uma perspectiva dinâmica, ou seja, em que esses elementos estão em constante negociação.

evento, nas críticas, nas mudanças implementadas por público e/ou performers. Assim, a performance vem a ser um acontecimento em que todos os envolvidos possuem papéis ativos, apesar de diferentes entre si. As concepções musicais de uma comunidade não são formadas apenas por quem "toca", mas sim por todas as pessoas envolvidas, numa relação tensa e dinâmica. Para Turner (1988), portanto, "a performance é frequentemente uma crítica, direta ou velada, da vida social que cresce; uma avaliação (com possibilidades viventes de rejeição) da forma que a sociedade mantém a história[2]" (p. 22). É nesse sentido que Small (1998) apresenta o termo *musicking*. Para ele, música não deve ser vista na perspectiva da "obra" musical, mas sim como uma prática, esteja ela voltada para o tocar, ouvir, compor, entre outras. Música é uma experiência constituída socialmente, que tem significado no fazer:

> Musicar [*musicking*] é participar, em qualquer capacidade, numa performance musical, seja performando, ouvindo, ensaiando ou praticando, fornecendo material para a performance (o que é chamado composição), ou dançando. Nós podemos às vezes até estender seu significado para o fazer da pessoa que recebe os ingressos na porta ou aos homens fortes que levantam o piano ou a bateria ou os roadies que montam os instrumentos e cuidam da checagem do som ou os faxineiros que limpam depois que todo mundo já foi embora. Eles também, estão todos contribuindo para a natureza do evento que é uma performance musical[3] (Small, 1998, p. 9).

Para o autor, a natureza da performance musical se estende a todos os envolvidos. E é dessa forma que se deve conceber a cena do rock/metal em Montes Claros. De acordo com Carvalho (2011), as práticas musicais desse meio se mostram condicionadas às ações e concepções de pessoas que, em muitos casos, não exercem qualquer atividade relativa ao tocar. Sendo assim, é objetivo deste trabalho apresentar e discutir a dinâmica da cena do rock/metal em Montes Claros-MG a partir da sua configuração por intermédio de agentes que, apesar de não exercerem necessariamente a função de músicos, têm grande influência sobre o fazer musical desse meio. Da mesma forma, acredita-se que mudanças na configuração dessa estrutura, que ocorreram durante o ano de 2011 até os dias atuais, mais uma vez impactaram a cena de modo a produzir novas formas de pensar e fazer musical. Para tanto, serão utilizados dados de uma pesquisa realizada entre os anos de 2008 e 2011, que buscou compreender os principais aspectos e processos que norteiam a cena do rock/metal em Montes Claros. Não apenas isso, mas o campo foi revisitado pelo pesquisador, gerando dados que revelam mudanças nos comportamentos, códigos e práticas nesse meio por conta de mudanças estruturais drásticas, o que implica numa transformação substancial nas práticas musicais nele atuantes.

A cena do rock/metal em Montes Claros no período 2008 – 2011

[2] The performance is often a critique, direct or veiled, of the social life it grows out of; an evaluation (with lively possibilities of rejection) of the way society handles history.

[3] To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing. We might at times even extend its meaning to what the person who take the tickets at the door or the hefty men who shift the piano and the drums or the roadies who set up the instruments and carry out the sound checks or the cleaners who clean up after everyone else has gone. They, too, are all contributing to the nature of the event that is a musical performance.

Delineou-se em Montes Claros, a partir de um momento específico, uma série de pessoas, o que impactou diretamente as práticas desse meio. Por conta de mudanças que começaram a acontecer em 2005[4], sobretudo com os shows de músicas autorais na boate *Chernobyl*, alguns movimentos foram estimulados, fruto das relações na própria cena.

Desse movimento surgiu a Associação do Rock de Montes Claros e Região (A.R.M.C.R), que passou a produzir bandas associadas, bem como eventos para essas bandas. Seguindo tendências parecidas, um grupo de amigos se juntou no intuito de produzir shows de rock em Montes Claros. Também, com a chegada de duas pessoas em Montes Claros, no caso, Alan e Lorena, bem como o contato com pessoas do circuito Fora do Eixo, que articula coletivos por todo o Brasil, surgiu o Coletivo Retomada. Esta iniciativa foi responsável por uma grande circulação de bandas e materiais pela cidade de Montes Claros.

Outras iniciativas foram os blogs, fanzines e webzines que passaram a cobrir eventos, apresentar bandas, bem como estabelecer uma crítica do que acontecia na cena. Foi o caso do UH-HU Fanzine, Jornalismo Possilga[5], Sertões, Headzine, Coletivo Plug! entre muitos outros. O Estúdio Rock se configurou não apenas como um espaço para ensaios e gravações das bandas montes-clarenses, mas também de reuniões, conversas e resoluções que impactaram a cena.

Todo esse movimento gerou reflexos significativos na cena. Muitas bandas passaram a gravar materiais próprios, já que boa parte dos eventos produzidos exigia músicas autorais. Da mesma forma, com certas nuances[6],delimitou-se um discurso *underground*, pautado na necessidade de construção de uma cena independente. As bandas, com o auxílio das iniciativas supracitadas, passaram a veicular seus materiais na internet, inclusive suas músicas autorais. Em ambiente virtual, travavam-se discussões, divulgavam-se eventos.

Esse movimento, bem como toda a estrutura que o subsidiou acontece efetivamente entre os anos 2006 e 2010. Após alguns acontecimentos, as bandas de Montes Claros e seu (s) público (s) passam a lidar com uma situação diferente.

Rock em Montes Claros: de 2011 até os dias atuais

Uma série de acontecimentos marca algumas mudanças na cena do rock/metal em Montes Claros. Por volta do ano de 2011, as atividades da A.R.M.C.R diminuem seu ritmo consideravelmente. O Instituto Geraes foi extinto no ano de 2010. Alan e Lorena, do Coletivo Retomada, se mudaram para outra cidade. O Estúdio Rock, que depois se transformou em Miralonge, fechou as suas portas. Muitos dos fanzines e webzines diminuíram ou cessaram as suas atividades. As bancas de vendas de CDs, também deixaram de acontecer. Espaços que estavam disponíveis para a realização de eventos não existem mais, como a Casa Fora do Eixo, Casa da Juventude, bem como garagens, boates, etc.

Decorre dessa situação uma série de mudanças. Talvez a maior delas seja a redução do número de eventos, sobretudo para as bandas autorais. No período 2006 - 2010, as bandas

[4] Vide Carvalho, 2011.
[5] J.O.R.P.S, hoje em dia.
[6] Vide Carvalho, 2011.

que mantinham um repertório inteiramente cover tinham mais dificuldades para tocar nos eventos de rock e metal. Atualmente, as bandas cover reganham espaço em eventos de rock, sobretudo em boates e bares. Isso denota certa "dependência" que as bandas autorais tinham da estrutura anterior.

Contudo, não se pode dizer que as bandas da cidade abandonaram completamente as práticas anteriores. Entende-se que elas se adaptaram ao atual contexto. Conforme entrevista realizada com Thiago Fonseolli (2013), não se acredita numa "involução" da cena, mas sim num amadurecimento em que permaneceram aqueles que têm condições de manter o movimento frente às atuais condições. Percebe-se, na atualidade, um desmembramento, ou uma descentralização dos eventos de rock, que outrora eram realizados pelas iniciativas em apoio ao rock/metal. Fred Sapúlia, presidente da A.R.M.C.R tem realizado eventos com certa frequência, enquanto Tim, guitarrista de algumas bandas da cidade, realizou outros dois shows. Contudo, nenhum dois possui articulação entre si, apesar de atuarem juntos anteriormente.

Permanecem as parcerias. Os eventos atuais têm sido realizados mediante uma rede colaboração que se estabelece até os dias de hoje. Apesar da necessidade de um produtor, a sonorização, registro, bem como serviço de bar, organização em geral acontece por meio de colaboração entre pessoas que querem que o evento aconteça. Nesses eventos, apesar do maior número de bandas cover, ainda há a presença de bandas autorais, o que denota que a consciência e discurso de música independente permaneceram nas práticas musicais, apesar de conviverem com a necessidade de bandas cover. Outro dado que corrobora com essa realidade é a permanência da gravação de materiais autorais. O GT Studio, mantido por pessoas que colaboram com eventos e bandas de rock têm viabilizado gravações e ensaios de bandas de rock e metal autorais até os dias de hoje.

Considerações finais

Apesar das mudanças ocorridas na cena do rock/metal em Montes Claros e com base nos dados de momentos anteriores comparados aos atuais, percebe-se que mesmo com as transformações substanciais ocorridas nesse meio, muito das concepções das fases anteriores influenciam a atual. A realidade atual não deixa de estar repleta de elementos que remetem diretamente ao momento da cena em que havia a atuação constante das iniciativas em apoio ao rock e ao metal. Isso porque tais concepções são produtos de relações sociais, de pessoas que estão ligadas ao momento anterior da cena e que tendem a adaptar tais práticas à realidade atual.

Através da exposição de tais dados, portanto, percebe-se que as práticas musicais das bandas da cidade dependem diretamente de códigos, condutas, concepções e práticas que também advém de pessoas que não necessariamente são músicos. A ausência ou a presença de certos agentes se mostrou capaz de alterar completamente a dinâmica da cena, bem como a vida das bandas no tocante aos repertórios executados, espaços de atuação, possibilidades de projeção, divulgação, produção, etc.

Enfim, numa perspectiva etnomusicológica, faz-se necessário compreender os gêneros musicais e cenas numa perspectiva sociocultural ampla (Fabbri, 2009; Small, 1996), como meios que são articulados por intermédio de uma vida social. O fazer musical está ligado a

estruturas que estão muito além do som. Música, por sua vez, possui mais do que uma natureza sonora, mas sim é reflexiva e generativa de aspectos que dizem respeito à situação das relações e negociações que se desenrolam no interior de uma comunidade, em que todos os envolvidos possuem papel ativo. Em outras palavras, todos fazem música.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Tiago de Quadros Maia. *Lord of Hell*: a prática musical da banda Vomer na cena do rock/metal em Montes Claros-MG. 2011. 301f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

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

FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. Disponível em: http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/ffabbri81a.pdf . Acesso em: 24 abri. 2009.

NETTL, Bruno. Reflexiones sobre el Siglo XX: el estudio de los "otros" y de nosotros como etnomusicólogos. Revista Transcultural de Musica 7, 2003. Disponível em: http://www.sibetrans.com/trans/ . Acesso em: 20 nov. 2009. P. 137-144.

ROSA, Pablo Ornelas. Rock Underground: uma etnografia do rock alternativo. São Paulo: Radical Livros, 2007.

SEEGER, Anthony. Ethnography of Music. In: MYERS, Helen (Ed.). *Ethnomusicology: an introduction*. New York: W. W. Norton & Company, 1992.

SMALL, Christopher. Musicking: *the meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

THIAGO FONSEOLLI. Entrevistado pelo autor em 15 jan. 2013. Gravação de uma faixa de áudio.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

Cultivando a tradição do carimbó em Salinópolis no estado do Pará

Vanildo Palheta Monteiro
vanildomusico@yahoo.com.br
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Resumo: O presente artigo visa discutir aspectos de tradição no Carimbó de Salinópolis, no estado do Pará, a partir do estudo da performance do tambor carimbó. Para isso, realizou-se uma pesquisa bibliográfica no campo da antropologia, da etnomusicologia e demais áreas afins com o tema estudado. Além disso, foram realizados, em trabalho de campo, entrevistas, registros fotográficos e gravações em áudio e vídeo. Os aspectos de tradição tiveram, como suporte fundamental, o discurso musical e verbal dos tocadores de carimbó de Salinópolis. Nesse contexto, detectou-se que o termo 'tradição', quando é tratado pelos tocadores de carimbó, refere-se essencialmente à preservação desse tambor na formação instrumental dessa manifestação, assim como sugere formas de guardar a memória e as práticas culturais nessa localidade, dando continuidade ao passado transportado entre gerações. Não de forma estagnada, como algo que ficou para trás e que deve ser acatado apenas por respeito e memória, mas tendo, como representantes desse passado, o Carimbó e o tambor carimbó, traduzidos continuamente em práticas. Tais fatos podem ser percebidos no processo geral de transformação desse termo - de tambor para dança, música e poesia -, abordado por vários autores; na história do Carimbó, enquanto manifestação cultural no estado do Pará; e, especificamente, na história do Carimbó de Salinópolis, em que esse tambor aparece referido de forma constante. Assim, conclui-se que o tambor carimbó é o instrumento fundamental na construção musical do Carimbó em Salinópolis, representando um bom exemplo de tradição dessa manifestação.
Palavras-chave: Carimbó, tambor, tradição.

Abstract: This article aims to discuss aspects of tradition related to *Carimbó* of Salinópolis, in the state of Pará, through a study of the performance of the *carimbó* drum. For this, a bibliographic survey was conducted in the fields of anthropology and ethnomusicology as well as in other areas related to the topic. Moreover, in fieldwork, interviews, photography and audio and video recordings were realized. The aspects of tradition were fundamentally supported by the musical and verbal discourse of Salinópolis' *carimbó* players. In this context, it was found that the term 'tradition', when treated by *carimbó* players, referred essentially to the maintenance of the *carimbó* drum in the instrumental formation of this practice, and suggested ways of preserving the memory and cultural practices of this locality, giving continuity to the past as carried through the generations. This is not in stagnation, as something that was left behind and must be kept only for respect and memory, but as something that has, as representatives of this past, the *Carimbó* and the *carimbó* drum, translated into practice. These facts can be seen in the overall process of the transformation of this term – from drum to dance, music and poetry – addressed by several authors; in the history of *Carimbó*, as a cultural event in the state of Pará; and, specifically, in the history of the *Carimbó* of Salinópolis, in which the drum appears consistently. Thus, it is concluded that the *carimbó* drum is the basic instrument in the musical construction of the *Carimbó* of Salinópolis, representing a good example of this practice's tradition.
Keywords: *Carimbó*, drum, tradition.

Diferente de épocas atrás, a manifestação Carimbó[1], na atualidade, tem recebido, de muitos interessados, ampla e "renovada" atenção. Quer seja por parte de integrantes dos grupos de Carimbó, responsáveis por sua preservação, quer por parte de alguns estudiosos, preocupados em investigar as especificidades desse "ritmo". Enfim, surgem apreciadores dessa manifestação, que, no intuito de a manterem viva em seus convívios, se aventuram de forma espontânea e empenhada em buscar novas formas para a sua manutenção.

É o caso, em evidência, da *Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro*, iniciada em 2005, que muito tem feito no intento de gerar atividades de mobilização e sensibilização da sociedade em torno do Carimbó; dos *Festivais de Carimbó de Santarém Novo - PA* e *de Marapanim - PA*, eventos esses de "valorização" do Carimbó na região do nordeste paraense. E ainda em meio a tantas outras ações, há aquelas oriundas de brincantes, integrantes, mestres, tocadores de carimbó[2] e compositores, cultivadores dessa manifestação.

Em Salinópolis[3], em particular, o termo "tradição", quando é pronunciado pelos integrantes dos grupos de Carimbó, e, em especial, pelos seus tocadores de carimbó, associa-se normalmente aos termos "raiz" e "original" e, musicalmente falando, esses termos encontram-se entrelaçados com a terminologia "pau e corda".

Seu Candinho informou que: "No início não tinha instrumental de sopro, chamava-se pau e corda. [...] Era um banjo, um xeque-xeque, três carimbós, um pandeiro, e os cantadores. [...]"(informação verbal)[4].. E Seu Bijeco descreveu a formação instrumental dos grupos que via tocar outrora nas festas em Salinas, como sendo formada "pelo original Carimbó de Salinas, os instrumentos tradicionais de pau e corda. Tinha 02 carimbós, xeque-xeque, maracas, pandeiro e banjo. Não tinha instrumento de sopro. [...] tinha voz também [...]"(informação verbal)[5].

Ciente então de que em Salinópolis essa formação instrumental seria formada anos atrás por instrumentos de cordas, canto e percussão, ao que tudo indica, como mostra o quadro 1, essa formação instrumental sofreu, pelos grupos de Carimbó da atualidade, algumas oscilações. O banjo, instrumento de corda, continua presente nessas formações instrumentais. E o tambor carimbó[6], apesar de variar sua quantidade e tamanho, é ainda, indispensavel-

[1] O Carimbó é uma das manifestações mais representativas da cultura paraense. Suas referências bibliográficas mais antigas o definem como um tambor, contudo, esse termo, com o decorrer do tempo, se generalizou, passando a designar a dança, a letra e a música. (Cantão, 2002; Monteiro, 2010; Salles e Salles, 1969).

[2] Para melhor entendimento, neste artigo, o termo "Carimbó", escrito com a primeira letra em maiúscula, indica a manifestação cultural e todos os seus elementos constitutivos. No entanto, o termo "carimbó", escrito com todas as letras em minúsculas, indica unicamente o tambor.

[3] Salinópolis está situada no estado do Pará, na mesorregião do Nordeste paraense, na microrregião do Salgado, que fica na Região Norte do Brasil. Atualmente, Salinópolis tem uma população estimada em 37.066 habitantes e apenas um distrito, que é a cidade-sede. Esse município exerce o papel de principal balneário do estado do Pará e pode ser considerado como um dos mais importantes municípios do Salgado.

[4] Entrevista realizada, no dia 25 de janeiro de 2009, com Seu Bijeco, no Bar do Zeca, em Salinópolis.

[5] Entrevista realizada, no dia 25 de janeiro de 2009, com Seu Bijeco, no Bar do Zeca, em Salinópolis.

[6] Ele é internamente escavado, tendo em uma de suas extremidades um couro forte de animal, suficientemente retesado. Para tocá-lo, o "tocador" senta-se sobre o "corpo" do tambor, também chamado de "tronco", "tora" ou "casco". E é tocado com ambas as mãos, estando essas abertas ou em forma de concha. (Monteiro, 2010)

mente, um instrumento fundamental. Os idiofones (maracas, xeque-xeque e reque-reque ou reco-reco) também se mantiveram, entretanto, há uma variação desses instrumentos, dependendo da preferência de cada grupo. O pandeiro, na atualidade, quase não é usado, haja vista que apenas o grupo "O Popular" ainda o utiliza. Mas, o que encontrei realmente de forma constante, diferente de anos anteriores, foi a inclusão de instrumentos de sopro em todas as formações instrumentais dos grupos atuantes nesse município.

"Quadro 1"

GRUPOS DE CARIMBÓ	O POPULAR	RAIZES COREMAR	ORIGINAIS DO SAL	RITMO REGIONAL
BANJO	1	1	1	1
VOCAL	1 (banjista)	1 (banjista)	1 (banjista)	1
MARACAS	2 pares	1 par	1	----
CARIMBÓS	3	3	2	2
PANDEIRO	1	-----	----	----
XEQUE-XEQUE	----	2	1	2
REQUE-REQUE	----	----	----	1
CLARINETE	1	1	----	1
FLAUTA	----	----	1	----

Formação instrumental dos grupos de Carimbó atuantes de Salinópolis

Ao pensar, portanto, acerca dessas modificações, pareceu-me, em primeira instância, que nesse município não se adotaria mais na atualidade o Carimbó dito "pau e corda", "original" ou "raiz". Porém, ao perceber que esses grupos, nos dias de hoje, mesmo inserindo instrumentos de sopro em suas respectivas formações instrumentais, ainda afirmam que o realizam, esses termos ganham novas concepções.

Foi o que pude constatar também nas constituições instrumentais assistidas no 8º *Festival de Carimbó de Santarém Novo - FESTRIMBÓ*, realizado nos dias 19 e 20 de dezembro de 2009, no qual, como jurado, tive a oportunidade de testemunhar apresentações de alguns grupos de Carimbó, de várias localidades do estado do Pará, numa grande demonstração de concepções musicais diferenciadas. Vi e ouvi, durante o Concurso da melhor canção de Carimbó, sons de vários instrumentos ditando as características musicais de cada localidade. E, mesmo sem nenhum contato mais específico com esses grupos, pude detectar em parte suas ideias a respeito desses termos aqui dialogados, uma vez que, ao subir no palco, divididos nas categorias "raiz" e "livre", eles, após terem se inscrito anteriormente nessas categorias, configuravam e assumiam suas opiniões sobre essas possíveis distinções.

Fato curioso é que logo após o anúncio do vencedor da categoria "raiz", alguns participantes, que ali permaneciam aguardando o resultado, gritaram freneticamente: "Isso é um roubo. Esse grupo não tocou o Carimbó raiz, original". Poderia então perguntar: Mas afinal, o que é de fato o Carimbó intitulado Raiz e/ou Original e/ou Pau e corda? Provavelmente, teria que realizar um estudo mais específico e detalhado para conseguir alinhavar argumentações satisfatórias para essas questões, haja vista serem esses termos constantemente configurados, de forma distinta, em cada município. E muitas vezes, dentro dos próprios municípios, esses termos são percebidos de formas diferentes pelos seus respectivos grupos e mestres.

Assim, acredito que, no decorrer do tempo, a utilização de instrumentos de sopro no Carimbó acabou ganhando evidência, passando a fazer parte da estrutura musical dessa manifestação. Tal como informou seu Candinho: "Antes, era só pau e corda não tinha esse negócio de instrumento de sopro. Hoje em dia, como colocaram, a gente acabou gostando, se acostumou." (informação verbal)[7]. E como elucida Mestre Kinho: "É bom ter uma flauta, um clarinete, a gente gosta. [...] O que não pode faltar é o tambor e a voz, claro." (informação verbal)[8].

Com isso, não posso ignorar a acentuada presença do tambor carimbó, que dentre as descrições instrumentais abordadas, se manteve sempre presente nos grupos aqui demonstrados, reafirmando, desse modo, a sua função essencial na construção musical dessa manifestação. Portanto, se com outras intenções me fosse perguntado: Há algum elemento que permaneceu no Carimbó desde sua "criação"? A resposta sem dúvida poderia ser: o tambor carimbó.

E isso se reflete não apenas na história do Carimbó de Salinópolis, em que esse tambor aparece referido de forma constante, mas, no processo geral de transformação desse termo - de tambor para dança, música e poesia -, citado pioneiramente em 1880, através do Código de Posturas de Belém (Salles e Salles, 1969). E depois mais detalhadamente referido por Miranda (1905) e por tantos outros autores, que até hoje reafirmam ser, esse instrumento, peça fundamental nessa manifestação.

É possível perceber, contudo, que não é de hoje que o tópico tradição, imbuído, por assim dizer, desse sentimento de luta, pertencimento e, em especial, de resistência em prol da formação instrumental do Carimbó, vem sendo evidenciado. Pois, ao investigar, por exemplo, os acontecimentos ocorridos na década de 1970, observei que esses temas já eram motivo de argumentação por muitos praticantes e admiradores dessa manifestação. Inclusive, por vários intelectuais, que publicaram críticas em alguns jornais dessa época. Diziam em seus artigos: "O Carimbó chegou (Só que de Carimbó não tem mais nada)" (Tinhorão, 1974); "Ele deve permanecer tão puro, ingênuo e contagiante, quando era, quando nasceu" (Brígido, 1975). E do mesmo modo, já na década de 1990, denunciava-se "Querem acabar com o Carimbó Tradicional" (Castro, 1993).

A partir dessas argumentações, pude constatar que o desejo de "manter a tradição do Carimbó" deu-se, mais uma vez, em decorrência das novas concepções musicais aplicadas a essa manifestação na modernidade. Quer dizer, não havia nos discursos dos seus reclamantes muitas preocupações voltadas para o tipo de figurino ideal, forma de dançar, etc. E sim, constantemente, essas preocupações estavam relacionadas à sua formação instrumental, que, em tese, estava perdendo os seus instrumentos "tradicionais", como seu tambor carimbó, devido à inclusão de instrumentos eletrônicos. Como bem enfatiza Nettl (1996), ao tratar da capacidade da música em sobreviver ao tempo:

> Na maioria dos casos, o que me impressiona não é tanto mudar, mas as técnicas que a sociedade planeja para prevenir, inibir e controlar a mudança, e para manter a tradição musical, permitindo-lhe prosperar, enquanto outras coisas na vida

7 Entrevista realizada, no dia 15 de julho de 2009, com Seu Candinho, na sua residência, em Salinópolis.

8 Entrevista realizada, no dia 10 de junho de 2009, com Mestre Kinho, em Coremas.

> são obrigadas a mudar. Na música, talvez mais do que em outros domínios da cultura, as pessoas desejam amarrar seu presente ao passado. (tradução minha) [9] (Nettl, 1996, p. 1).

Nessa perspectiva, quando indaguei os tocadores de carimbó em Salinópolis como se deram, nesse município, na década de 1970, esses acontecimentos, alguns participantes informaram que de imediato tais fatos não provocaram qualquer mudança brusca ou repentina:

> Não tinha esse negócio de instrumento moderno, eletrônico. Nessa época se fazia o Carimbó raiz, o autêntico Carimbó [...] Como a gente faz até hoje o Carimbó tradição. [...] A grande marca do Carimbó são os seus tambores. Se você tira não fica a mesma coisa. (informação verbal)[10]. O Carimbó era a nossa música principal, o nosso ritmo. O que a gente gostava era de tocar, dançar, cantar Carimbó. [...] Em 70, eu não lembro bem, mas não recordo desse negocio de mudar de instrumento. [...](informação verbal)[11].
> .

Nessa perspectiva, quando indaguei os tocadores de carimbó em Salinópolis como se deram, nesse município, na década de 1970, esses acontecimentos, alguns participantes informaram que de imediato tais fatos não provocaram qualquer mudança brusca ou repentina:

> Não tinha esse negócio de instrumento moderno, eletrônico. Nessa época se fazia o Carimbó raiz, o autêntico Carimbó [...] Como a gente faz até hoje o Carimbó tradição. [...] A grande marca do Carimbó são os seus tambores. Se você tira não fica a mesma coisa. (informação verbal)[1].

> O Carimbó era a nossa música principal, o nosso ritmo. O que a gente gostava era de tocar, dançar, cantar Carimbó. [...] Em 70, eu não lembro bem, mas não recordo desse negocio de mudar de instrumento. [...] (informação verbal)[1].

Mas como pude constatar, em trabalho de campo, não é somente a questão instrumental que possibilita argumentos ao Carimbó como tradição em Salinópolis. Pois, quando é dito pelos seus tocadores que essa manifestação não pode morrer por fazer parte de suas "raízes", e que, ao tocarem seus tambores, os mesmos estão em suas performances, colaborando para a manutenção da tradição dessa manifestação, tais afirmativas sugerem formas de guardar a memória e as práticas culturais nessa localidade, dando continuidade ao passado transportado entre gerações. Não de forma estagnada, como algo que ficou para trás e que deve ser acatado apenas por respeito e memória. Mas de todo modo, tendo como representantes desse passado, em Salinópolis, o Carimbó e o tambor carimbó, traduzidos continuamente em práticas. Pois,

9 In most cases, what impresses me is not so much change, but the techniques societies have devised to prevent, inhibit, and control change, and to maintain musical tradition, permitting it to flourish while other things in life are forced to change. In music, perhaps more than in other domains of culture, people wish to tie their present to the past. (Nettl, 1996, p. 1).

10 Entrevista realizada, no dia 28 de maio de 2008, com Mestre Calixto, na sua residência, em Salinópolis.

11 Entrevista realizada, no dia 26 de maio de 2008, com Edna Santa Rosa, na sua residência, em Salinópolis.

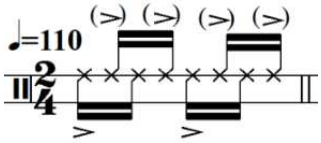
> [...] Na medida que permanece viva e ativa, a tradição consegue nutrir-se do imprevisto e da novidade; [...] Na medida que é praticada, descobre seus limites: sua ordem não mantém tudo, nada pode ser mantido por puro imobilismo; seu próprio dinamismo é alimentado pelo movimento e pela desordem, aos quais ela deve finalmente se subordinar. A tradição não se dissocia daquilo que lhe é contrário. [...] (Balandier, 1997, p. 94).

Assim, é inteiramente racional reconhecer as tradições como sendo fundamentais, e que persistirão sempre porque oferecem continuidade e forma à vida social. Como no caso da tradição do Carimbó, que mesmo "mudando" ou se "reinventando", "fornece uma estrutura para a ação que pode permanecer em grande parte não questionada" (Giddens, 2007, p. 52), tendo para isso, como "cultivadores", por exemplo, seus tocadores de carimbó. Esses, ao tocarem especificamente seus tambores, são no Carimbó de Salinópolis, dentre outros, "capazes de interpretar a verdade ritual dessa tradição" (Giddens, 2007, p.52).

Nelson Freitas, por exemplo, tocador de tambor do grupo "O Popular", argumenta que a levada dos carimbós depende da música cantada, sendo essas mantidas por ele até hoje, como manda a tradição:

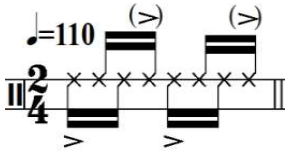
> Os dois carimbós maiores, o marcação e o base marcam o ritmo. Você ouve só um toque. Se um foge do ritmo, atrapalha o outro [...] A gente toca assim: (Transcrição 1) [...] O pequeno, é que dá o ritmo. É diferente, tipo um 'tarol'. Você sente a musica através do carimbó pequeno: (Transcrição 2) [...] Ele repinica e a gente vê a diferença dos dois e do 'tarol'. [...] (informação verbal) [12].

"Figura 1"



Transcrição 1 – Batida do carimbó marcação e do base

"Figura2"

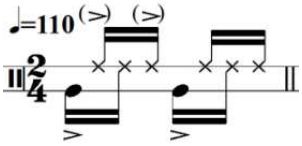


Transcrição 2 – Batida do carimbó repique

Para Mestre Kinho, por exemplo, os principais responsáveis pelo grande êxito da marcação rítmica do Carimbó, realizada pelo seu grupo de Carimbó "Raízes Coremar", diferentemente de outras localidades, são três tambores: o Carimbó Marcador ou de Marcação (Transcrição 3), o Carimbó Base (Transcrição 4) e o Carimbó Repique (Transcrição 5). E nesse sentido, para esse mestre, tocar carimbó é uma das formas de manter a tradição dessa manifestação.

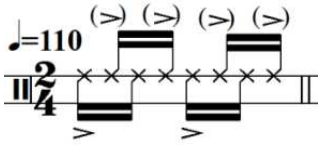
12 Entrevista realizada com Nelson Freitas, no dia 07 de julho de 2009, em Salinópolis.

"Figura 3"



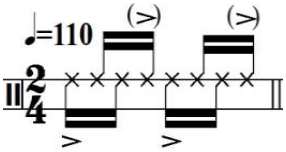
Transc. 3 – Batida do carimbó marcação

"Figura 4"



Transc. 4 – Batida do carimbó base

"Figura 5"

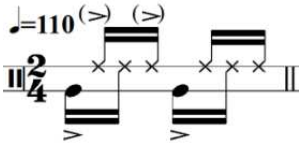


Transc. 5 – Batida do carimbó repique

Já Mestre Calixto, do grupo de Carimbó "Originais do Sal", e Mestre Balacó, do grupo de Carimbó "Ritmo Regional", preferem usar nos seus respectivos grupos de Carimbó apenas dois tambores. Seu Calixto informa que essa preferência vem desde a época em que aprendeu e via tocar tempos atrás, na Sede do seu Jerimar, o Carimbó com essa formação. E Seu Balacó, confirmando essas declarações, diz que, segundo os antigos mestres de Carimbó desse vilarejo, "tocar com dois tambores, em São Bento, é tradição" (informação verbal) [13]

Mas apesar de, quantitativamente, esses grupos apresentarem similaridades, observei na prática, a partir das pesquisas em campo, que esses grupos apresentam algumas oscilações em suas nomenclaturas, funções e "levadas". Para Seu Norberto, tocador de tambor do grupo "Originais do Sal": "o tambor maior se chama marcação e o tambor menor se chama repique" e são tocados, de forma geral, assim: (Transcrições 6 e 7).

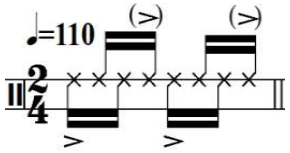
"Figura 6"



Transcrição 6 – Batida do carimbó marcação

13 Entrevista realizada, no dia 25 de maio de 2008, com Mestre Balacó, em São Bento.

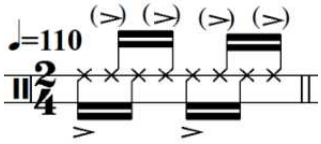
"Figura 7"



Transcrição 7 – Batida do carimbó repique

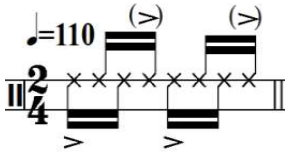
Para Seu Balacó, no entanto, "o carimbó maior é chamado de base e o pequeno é chamado de repique ou repinique". E é tocado assim: (Transcrições 8 e 9)

"Figura 8"



Transcrição 8– Batida do carimbó base

"Figuras 9"



Transcrição 9 – Batida do carimbó repique

Além dessas "batidas" exemplificadas por seus tocadores de carimbó em Salinópolis, devo ressaltar existirem outras variações, dependendo da cantiga de Carimbó e da concepção musical do grupo. Essas variantes acontecem, de maneira geral, não necessariamente de forma rítmica, mas principalmente nos lugares de toque na membrana, na manulação empregada, no tipo de ataque (forma de concha e mão aberta), e, em especial, nas nuanças de cada tocador.

Apesar de os tocadores de carimbó, em Salinópolis, não pensarem explicitamente em compassos nem usarem tal terminologia em sua prática musical, optei, nas transcrições acima, pelo enquadramento da música em compassos binários, tendo a semínima como unidade de tempo. Isso porque, ao averiguar em campo a música do Carimbó, percebi certa regularidade dos seus padrões rítmicos e melódicos, tal como já haviam sido identificados por estudiosos como Cantão (2002) e Blanco (2003), em seus respectivos trabalhos acadêmicos.

Usando este princípio – o de quantizar os padrões segundo uma figura de nota padrão – criei uma bula (Quadro 2) para o melhor entendimento de todas as transcrições dos tambores carimbós:

"Quadro 2"

Quadro 2 – Bula dos sinais utilizados na transcrição do tambor carimbó[1]					
					
Sinal 1	Sinal 2	Sinal 3	Sinal 4	Sinal 5	Sinal 6

Enfim, mediante todos os aspectos abordados neste artigo, que englobam principalmente a manifestação Carimbó e seu respectivo tambor, como tradição, compartilho com Giddens (2007) que a tradição "é uma maneira de lidar com o tempo e o espaço, que insere qualquer atividade ou experiência particular dentro da continuidade do passado, presente e futuro, sendo estes por sua vez estruturados por práticas sociais recorrentes." (Giddens, 1991, p. 44).

A tradição do Carimbó, portanto, deve ser considerada no sentido de constante reconstrução, parcialmente individual, mas essencialmente social ou coletiva, tendo um claro sentido de herança cultural. E seu tambor carimbó, que, nesse caso, perpassou a história dessa manifestação, suprimindo polêmicas quanto às suas respectivas origens, etimologias e tantas outras questões, representaria, a meu ver, o seu instrumento "tradicional".

REFERÊNCIAS

BALANDIER, G. *A desordem*: elogio do movimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BLANCO, Sonia Maria Reis. *O Carimbó em Algodoal e seus aspectos sócio-gráficos*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2003.

BRÍGIDO, Maria. A dança mestiça dos brasileiros de lá do Norte. *Correio do Planalto.* Brasília, 17 jul., 1975.

CANTÃO, Jacob Furtado. *A Presença da clarineta na dança do Carimbó – Marapanim-PA*. Dissertação de Mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2002.

CASTRO, Joaquim Amoras. Querem acabar com o Carimbó Tradicional. *O Liberal.* Caderno 7, p. 3. Belém, 30 jun., 1993.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*; tradução Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

_____. *Mundo em descontrole.* Rio de Janeiro: Record, 2007.

MIRANDA, Vicente Chermont de. *Glossário Paraense ou Coleção de vocábulos peculiares à Amazônia e especialmente à ilha do Marajó.* Pará: Liv. Maranhense, 1968.

MONTEIRO, Vanildo. *Tambores da Floresta*: Tradição e Identidade no Carimbó Praieiro de Salinópolis, no Estado do Pará. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, 2010.

NETTL, Bruno. Relating the present to the past: thoughts on the study of musical change and culture change in ethnomusicology – Article 1. *Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*, 1996.

SALLES, Vicente; SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Revista Brasileira de Folclore*, Ano IX, nº 25, set/dez. Rio de Janeiro, 1969.

TINHORÃO, J. R. O Carimbó chegou: Só que de Carimbó não tem mais nada. *Jornal do Brasil*, p. 5. Rio de Janeiro, 5 nov., 1974.

Etnomusicologia e os estudos de folclore: notas sobre Théo Brandão e a "documentação" sonora dos folguedos populares em Alagoas

Wagner Diniz Chaves
wagnerchaves03@gmail.com
Universidade Federal de Alagoas
Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore

Théo Brandão e o movimento folclórico

Médico, etnógrafo, folclorista e antropólogo, Theotônio Vilela Brandão (Viçosa, 26/01/1907 – Maceió, 29/09/1981), foi um dos mais respeitados e ativos intelectuais alagoanos do século XX. Membro do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (IHGAL), da Academia Alagoana de Letras e da Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnografia, Théo Brandão, nos idos dos anos 40 já era reconhecido como um dos principais estudiosos do folclore brasileiro, tendo recebido, entre 1949 e 1950, três importantes distinções pelos seus estudos: o prêmio Othon Lynch, da Academia Alagoana de Letras e o Prêmio João Ribeiro, da Academia Brasileira de Letras, pelo livro "Folclore de Alagoas", e duas vezes o prêmio Mário de Andrade, da Prefeitura Municipal de São Paulo, pelas obras "O Reisado Alagoano" e "Os Pastoris de Alagoas", respectivamente[1].

Com vasta produção etnográfica, abordando o folclore em seus diversos aspectos (literatura oral, medicina popular e principalmente folguedos populares), Théo Brandão foi um importante protagonista e articulador do movimento folclórico brasileiro, participando ativamente da criação da Comissão Nacional de Folclore (1947) e da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958). Como resultado de sua produção, engajamento e influência, Alagoas se tornou um dos centros mais atuantes do movimento. Em 1952, a capital do estado foi a sede da IV Semana do Folclore Nacional, evento que reuniu folcloristas de todo o Brasil e quando se propõem uma definição de folguedo, que passa a ser o foco de interesse dos folcloristas. Alagoas foi ainda um dos primeiros estados da federação a institucionalizar, em 1949, uma comissão dedicada ao folclore, a Sub-Comissão Alagoana de Folclore, a qual Théo Brandão assumiu a função de secretário geral.

Investigador de espírito vivo, dotado de notável erudição e sensibilidade etnográfica, Théo Brandão, em 1961, ano em que se afasta da medicina, passa a se dedicar mais intensamente ao folclore e ao ensino da antropologia, disciplina que ministrou no antigo Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal de Alagoas e através da qual formou toda uma geração de pesquisadores no Estado. Após uma vida dedicada a documentação, estudo e ensino de temas relacionados à antropologia e ao folclore, Théo Brandão, em princípios da década de 1970, idealiza, no âmbito da UFAL, um Museu de Antropologia e Folclore para abrigar seu acervo de objetos de arte popular, documentos pessoais, manuscritos, fotografias, livros, folhetos de cordel, além de expressiva coleção de registros sonoros.

[1] No ano de 1969 Théo Brandão é agraciado, mais uma vez, com o prêmio Othon Lynch, da Academia Alagoana de Letras, dessa vez com a obra "A Viola e a Pena"

> "Autenticidade" e urgência na prática colecionista dos folcloristas Théo Brandão, como os folcloristas de seu tempo, se preocupava sobremaneira com a "documentação" e colecionamento daquilo que pesquisava[2]. No estatuto da comissão alagoana de folclore, elaborado em 1948, entre as principais tarefas de um folclorista, consta "fazer a documentação através de diversas formas de registro, como: documentação escrita, gravada, fotografada e filmada". A recomendação era de que a documentação deveria ser realizada em campo, de preferência nos contextos de ocorrência das manifestações populares pesquisadas. Nessa direção, Edison Carneiro (1965), se referindo à fotografia, mas que pode se estender à "documentação" sonora, diz: "A fotografia ilustrativa de aspectos do folclore deve ter sempre o caráter dinâmico – um movimento, uma ação e não uma pose".

Para os folcloristas, os registros, sonoros, e também fotográficos, pareciam capazes de expressar o fenômeno cultural em ato, restituindo a vivacidade e a espontaneidade das manifestações folclóricas. O equipamento de gravação, nessa concepção, era capaz de estabelecer relação direta entre registro e realidade, captando o "real" em suas nuances e detalhes, fornecendo "autenticidade" e objetividade à "documentação" (entendida como atribuição de valor de fonte ou documento ao registro realizado), improvável na transcrição em partitura - sujeita a toda sorte de interpretação, impressão e subjetividade do pesquisador. Desse modo, a gravação sonora, neutra e fiel à realidade, para os folcloristas, era o meio mais objetivo de "colheita" de musica folclórica[3].

A importância que os folcloristas atribuíam ao registro mecânico das manifestações expressivas do folclore, com uma nítida predileção pelos folguedos, se explica ainda quando percebemos que, para eles, o avanço dos processos de modernização e urbanização observados na sociedade brasileira do período, representava uma ameaça à cultura tradicional. Théo Brandão, que compartilhava dessas preocupações, desde cedo se atentou para a necessidade e importância do registro como forma de preservação das manifestações populares que pesquisava. Entusiasta das possibilidades de gravação que as tecnologias proporcionavam, ao longo de sua vida, gravou incessantemente, constituindo um significativo acervo sonoro:

> "...em relação ao meu **arquivo musical**, vocês perguntam, mas que ideia foi essa de começar a gravar e quando começou a gravar? Exatamente como eu não tinha a memória privilegiada de Vilela (se refere ao primo e também folclorista, Jose Aluísio Vilela), logo cedo verifiquei que teria que gravar, teria que registrar... (...) sabia que, gravando um trecho musical, deixava esse material para quando eu morresse ou quando viesse alguém que pudesse passar a limpo essas músicas" (Rocha 1988:34. Grifos meus).

Significados do "arquivo musical" de Théo Brandão

[2] Discussões acerca das concepções, motivações e implicações políticas das práticas de colecionamento podem ser encontradas em Clifford (1994); Pomiam (1984); Fabian (2010).

[3] Folcloristas associados ao movimento folclórico, como mostra Vilhena (1996; 1997), compartilhavam certo "espírito científico", se distanciando assim do intelectual "literato", que para os primeiros era sentimental, diletante e impreciso nos métodos e técnicas de colheita.

Durante levantamento preliminar realizado junto aos arquivos do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, localizamos um conjunto de 414 documentos sonoros originais, gravados por Théo Brandão entre os anos de 1947-1974, abrangendo registros de Torés, Xangôs, Guerreiros, Reisados, Baianas, Quilombos, Pastoris, Fandangos, Chegança, Desafios de Viola, Emboladores, Cocos, das Rodas Infantis, etc. A constituição desse "arquivo musical", como ele próprio se refere ao conjunto de registros que realizou ao longo desses trinta anos, é o tema desta comunicação. No intuito de apontar caminhos interpretativos para analisarmos os significados desse "arquivo musical", gostaria de levantar alguns questionamentos ou roteiros de investigação.

O primeiro aponta para a concepção de "arquivo" do folclorista. Como explicita no trecho da entrevista acima, a gravação sonora, prática à qual atribui um valor intrínseco, é um meio para a produção de fontes e documentos originais. Uma das implicações dessa ideia-prática de "arquivo" é a atenção com o uso que ele pode ter como fonte de pesquisa. Preocupado "em deixar esse material" para outros "passarem a limpo", Théo Brandão, além de registrar, ainda catalogava, identificava e transcrevia o conteúdo de suas gravações. Ao lado da prática de constituição e organização de um catálogo com informações acerca do conteúdo de suas gravações, o folclorista tinha o hábito de realizar cópias de suas gravações em formatos mais modernos. Assim, durante pesquisa no acervo do MTB, notamos que algumas fitas cassetes eram cópias de discos de acetado ou fitas de rolo. A preocupação com a transcrição e preservação de seu "arquivo" pode ser notada ainda quando observamos que, no final da década de 1970, um conjunto de suas gravações foi cedido ao antigo Instituto Nacional de Folclore (INF), atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), com sede no Rio de Janeiro, para realização de cópia. Essas gravações de Théo Brandão, em torno de 90 fitas de rolo, deram origem a Coleção Théo Brandão do CNFCP[4].

Outra frente de investigação, que nos parece profícua, é compararmos a constituição do "arquivo musical" de Théo Brandão com os "arquivos" de música tradicional do período, especialmente os de Mario de Andrade e Luiz Heitor Correa de Azevedo[5]. Nesse exercício, tomando como eixos a institucionalização do "arquivo", a temporalidade e a territorialidade em que foi constituído, alguns elementos se revelam significativos para a análise das práticas de colecionamento desses diferentes pesquisadores. Em relação ao primeiro eixo, enquanto as coleções de Mario de Andrade e Luiz Heitor foram constituídas a partir de iniciativas institucionais e destinadas a instituições públicas, (Departamento de Cultura da municipalidade de São Paulo, no caso do primeiro e Centro de Pesquisas Folclóricas, da Escola Nacional de Música da antiga Universidade do Brasil, para o segundo), a coleção Théo Brandão foi uma iniciativa particular, que só em 1979 e 1982, como mencionamos, foi transferida para instituições, o INF e o Museu Théo Brandão, respectivamente.

O segundo aspecto de diferenciação é em relação à temporalidade e territorialidade de constituição desses acervos. Enquanto resultado de uma "missão" ou "expedição", com extensos deslocamentos territoriais (Mario de Andrade, por exemplo, se desloca de São Paulo para o nordeste e norte do Brasil) e em um curto espaço de tempo (a missão de pesquisas

[4] No momento, esse material está estão sendo digitalizado. Um dos propósitos de nossa pesquisa é cotejar os acervos das duas instituições, com vistas a uma melhor visualização e análise da coleção Théo Brandão.

[5] Dentre os muitos trabalhos sobre a "missão de pesquisas folclóricas", para nossos propósitos, menciono os de Carlini (1994 e 2000). Já sobre a constituição do arquivo de Luiz Heitor, ver Mendonça (2007).

folclóricas não dura mais do que cinco meses), a coleção de Théo Brandão foi constituída em larga temporalidade (30 anos), com uso de distintos equipamentos e suportes de gravação, além de ter sido levada a cabo "*at home*", em Maceió, Viçosa e Zona da Mata, localidades próximas e familiares para o pesquisador.

Como disse na entrevista concedida a Bráulio do Nascimento, e que já fizemos menção, "realmente eu me criei passando férias no engenho Boa Sorte, no engenho do meu avó, assistindo reisados, cavalhadas, cheganças, pastoris." (Rocha, 1988: 28-29)[6]. Participante de uma alta cultura, letrada e erudita, ele era também um homem folk, que se criou ouvindo e participando das festividades do povo. A distância geográfica e cultural, fundamental para a constituição da representação da musicalidade tradicional em Mário de Andrade e Luiz Heitor, para o folclorista alagoano se apresentava como proximidade e familiaridade.

Partindo dessas pistas e premissas, nessa comunicação pretendemos investigar como os registros foram produzidos, evidenciando as concepções e motivações simbólicas que orientam o olhar do etnógrafo na composição de determinada forma de representação do "outro". Para operacionalizar a análise das práticas e concepções de colecionamento de Théo Brandão, tomaremos como base os registros que realizou em 1961 junto ao Guerreiro da Fazenda Boa Sorte, editado e lançado na série Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro n 8, em 1975[7].

Realismo na representação sonora do Guerreiro

O grupo de guerreiro que aparece registrado nas gravações do documentário, não acidentalmente, é o da Fazenda Boa Sorte, de Viçosa, pertencente à família de Théo Brandão. Observando o encarte do disco, em destaque na capa, aparece o nome do folguedo. Informações sobre o nome do grupo e seus integrantes são encontradas discretamente na ficha técnica, localizada na contra capa.

Com relação à edição e apresentação do material, se obedece a mesma sequência da brincadeira. A primeira faixa, dedicada ao cortejo de "abertura", a segunda à "abrição de porta" e assim sequencialmente até a última, que é a "despedida". A sensação é de que estamos ouvindo o folguedo tal qual é apresentado na prática. Outro aspecto do registro que corrobora a representação realista da documentação, é que as gravações foram realizadas ao vivo, "in loco", no contexto da brincadeira. Assim, falas, gritos, ruídos e a sensação de movimento são constituintes do som que se ouve.

Em síntese, analisando brevemente o material, percebe-se que nesse modo de representação, o registro sonoro aparece como capaz de captar o real, sem interferências e mediações, sejam elas do equipamento de gravação ou mesmo do que realiza a documentação.

[6] Burke (1989) chamou esses intelectuais de "bi-culturais".

[7] Realização da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a série "Documentos Sonoros do Folclore Brasileiro" foi dedicada à edição em discos de expressões musicais tradicionais brasileiras. Dos 24 números da coleção, quatro resultaram de registros sonoros e pesquisas realizadas por Théo Brandão entre os anos de 1950 e 1970: além do já mencionado registro do Guerreiro, Théo ainda contribui com "Cocos de Alagoas", de Chã Preta, Viçosa (1955), "Fandango", da Pajuçara (1957), e "Baianas", de Ipioca (1977).

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica".*Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLETIM ALAGOANO DE FOLCLORE."in memoriam" de Théo Brandão. Publicação da Comissão Alagoana de Folclore, sob Patrocínio da Universidade Federal de Alagoas. Maceió, 1982.

BRANDÃO, Théo. *Folguedos natalinos*. 3° edição. Maceió: UFAL, 2003.

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

CARLINI Álvaro. *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação de mestrado em História,USP, 1994.

_____. *A viagem na viagem. Maestro Martin Braunwieser na Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo – Diário e correspondência à família.* Tese de doutorado em História, USP, 2000.

CARNEIRO, Edison.*Dinâmica do Folclore*. RJ. Ed Civilização Brasileira, 1965.

CLIFFORD, J. Colecionando arte e cultura In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, no. 23, p 69-89, 1994.

DANTAS, Cármen L.; LÔBO, Fernando A. N e MATA, Vera L. C. (orgs.). *Théo Brandão: vida em dimensão.* Maceió: Secretaria da Cultura de Alagoas. pp. 97, 2008.

FABIAN, Johannes. 2010. Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar. *MANA* 16(1): 59-73, 2010.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

MENDONÇA, Cecília. *A Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: música, memória e patrimônio.* Dissertação de mestrado em Memória Social, UNIRIO, 2007.

POMIAM, Krzysztof. Coleção. In *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1 Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

ROCHA, José Maria Tenório.*Théo Brandão, Mestre do Folclore Brasileiro*. Maceió: Edufal, 1988.

TRAVASSOS, Elizabeth. Das interações comunicativas à constituição de um "arquivo musical: sobre a coleção Théo Brandão no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular*". Revista Artefilosofia*, UFOP, p 51-67, 2011.

VILHENA, Luiz Rodolfo. 1997. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964.* Rio de Janeiro: Funarte e FGV, 1997.

_____ "Os intelectuais regionais. Os estudos de folclore e o campo das Ciências Sociais nos anos 50".*Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 32, ano 2, p.125-149, 1996.

RELATÓRIOS

MOSTRA DE VÍDEOS E

SESSÕES DE COMUNICAÇÕES

MOSTRA DE VÍDEOS

SINOPSES

Temática: Cultura popular e religiosidade

Autor: Katharina Doring

Título: Cantador de Chula

Cantador de Chula é um documentário como parte de um projeto mais amplo sobre os Mestres/Mestras do Samba Chula no Recôncavo baiano. Chula é o canto principal em algumas modalidades do samba de roda, caracterizado por sua técnica vocal, improvisação de versos e presente somente na memória oral dos mais velhos. O filme caminha pelo Recôncavo e Agreste baiano, onde se escutam chulas e outras cantigas tradicionais. Através de depoimentos de sambadores e sambadeiras e as imagens sensíveis do seu contexto sociocultural e ambiental, procura-se entender seu processo de aprendizado e comportamento musical, criação poética e forte vínculo com a memória cultural e importância para a herança africana, pouco valorizada pela juventude. A tese de doutorado resultante, que tomou a pesquisa etnográfica com 16 mestres/mestras do projeto *Cantador de Chula* como base de estudo, aprofundando duas histórias de vida com a metodologia de estudos biográficos, é fruto de um longo e continuo relacionamento de pesquisa e produção cultural no universo do Samba de Roda no Recôncavo baiano. A pesquisa tem um caráter interdisciplinar, logo transita pelos campos da etnomusicologia, história oral, antropologia, hermenêutica, estudos culturais, música e arte - educação.

Autor: Rodrigo Melo

Titulo: Ritmos dos rituais e a transmissãomusical no *Ilê Axé Xangô Agodô*

O presente filme fez parte de uma pesquisa de campo ocorrida no ano de 2010. A pesquisa trata de um estudo de caso, cujo objetivo é investigar do ponto de vista etnomusicológico as relações do culto da jurema com o candomblé e a umbanda nos rituais praticados na casa *Ilê Axé Xangô Agodô*. O filme apresenta os ritmos executados nas cerimônias para as entidades de jurema e para os orixás. Ele foi gravado para registrar os ritmos e facilitar meu processo de aprendizado. Além do aprendizado técnico musical, também foi possível compreender a ligação dos ritmos com a estrutura dos rituais, os simbolismos acerca dos elementos musicais e de outros elementos que compõem a religião

Autora: Rosenilha Fajardo Rocha

Título: Folia de Reis

Folia de Reis é um vídeo repleto de histórias, músicas, crenças e devoções. Seo Nacionil e seu filho, Nilo, em suas narrativas nos remetem ao universo da Folia de Reis da Serra. Num diálogo entre depoimentos e imagens do ritual, somos transportados do que é falado para o que é sonoramente representado. Documentário e memória se fundem na descrição dessa tradição da Zona da Mata mineira. Ensinamentos e conselhos que são passados de

pai para filho, debaixo de uma frondosa árvore, circundados pelas majestosas montanhas de Minas.

Temática: Música popular urbana

Autores: Jorge de La Barre, Amilcar Almeida Bezerra, Daniela Maria Ferreira, Wilfred Gadelha

Título: Hellcife – Transformações: a cena metal no Recife pós-mangue

Sinopse: Os protagonistas do metal na capital de Pernambuco avaliam o impacto que a cena sofreu a partir da explosão do movimento mangue, a confluência de elementos estéticos e artísticos capitaneada por Chico Science no início da década de 1990, no Recife. *Headbangers*, músicos e produtores falam sobre as origens do cenário pesado pernambucano, sua continuidade e persistência apesar das dificuldades e desafios que se apresenta(ra)m, sob uma ótica na maioria das vezes pessoal, com o mínimo de interferência do entrevistador. O documentário surgiu a partir do registro em vídeo e áudio das entrevistas que forneceram a matéria-prima para a pesquisa cultural "Transformações: a cena metal no Recife pós-mangue", patrocinada pelo Fundo de Incentivo à Cultura de Pernambuco (Funcultura)/Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe)/Governo de Pernambuco.

Temática : Cultura japonesa

Autora: Alice Lumi Satomi

Título: Reterritorialização da música da música para *koto* no Brasil

Vídeo sinopse da tese em etnomusicologia, cuja pesquisa de campo se realizou com agremiações de música para *koto*, principalmente em São Paulo, analisando as suas condutas culturais predominantes. Os grupos fundados no período pré-guerra mantêm atitudes coletivistas e de solidariedade, próprias do imigrante rural, como por exemplo, nos grupos da Associação Okinawa do Brasil, onde prevalecem condutas de etnicidade e coesão, transterritorializando a condição de minoria desde o país de origem. No grupo Miwa, o aprendizado se encontra na terceira geração, predominando a continuidade por herança familiar. Já na Associação Brasileira de Música Clássica Japonesa, fundada por imigrantes do pós-guerra, a ênfase do fazer musical concentra-se na recuperação do senso artístico. Observou-se que a música representa – além de refinamento estético, espiritual e estabilidade emocional – a reconstrução da terra (para o imigrante), ou de uma terra perdida no espaço e no tempo.

Autora:Elizabeth Stela

Título:“It Reminds Me That I am Japanese”: Interviews with Two Brazilian Kotoists

This ten-minute video comes from a series of oral history interviews with Kely and Hilton, koto players in São Paulo from different schools, and of different cultural backgrounds. The koto is a Japanese zither with 13 chords stretched over small moveable bridges for tuning. The instrument was brought to Brazil by Japanese immigrants is usually played by Japanese immigrants and their descendants. In this video, Hilton explains his interest in the

koto and his experience as a black male student of the instrument. Kely, a *sansei*, or third-generation Japanese immigrant, relates her experience working in a factory in Japan, and speaks about the connection she feels with her ancestors through practicing koto. Through juxtaposing these two stories, I aim to incite dialogue concerning identity, authenticity, and the place and ownership of non-Western music and musical instruments in the West, and to highlight the intimate and personal aspects of musical learning, practice, and performance.

Temática: Cultura indígena

Autores: Leonardo Pires Rosse, Marilton Maxakali

Título: Cantos do *Putuxop*, os Papagaio-Homens

Em julho de 2008 os *Tikmũ'ũn* da Aldeia Vila Nova do Pradinho celebravam a colheita do milho com um convite aos *Putuxop*, os povos papagaio-homens, a virem passar momentos com eles. Os homens saem à caça, as mulheres preparam euforicamente a grande comida, as crianças se pintam. Os povos papagaio-homens são exímios cantores e eram grandes aliados dos *Tikmũ'ũn* nas guerras contra os botocudos. Quando vêm às aldeias, estão sempre acompanhados destes que mataram em passados de guerras e vinganças canibais. As imagens foram captadas pelos jovens *Tikmũ'ũn* que se introduziam no uso das câmeras durante as oficinas realizadas pela Associação FIlmes de Quintal e o Instituto Catitu. Toda a aldeia – mulheres, crianças, homens e espíritos – se investiram no desejo de gravar momentos de partilha com os *Putuxop*.

Autores: Marília Raquel Albornoz Stein, Maria Elizabeth Lucas, Vherá Poty Benites da Silva

Título: *Mba'epú nhendú* - Sonoridades *Mbyá-Guarani* um projeto etnomusicológico colaborativo

Da sequência de imagens captadas ao longo de um projeto etnomusicológico de gravação de *kyringüé mboraí* (cantos das crianças), interpretados pelos grupos de cantos e danças Mbyá-Guarani de três aldeias da Grande Porto Alegre, RS/BRASIL – *Tekoá Jataitý* (Cantagalo), *Tekoá Nhundý* (Estiva) e *Tekoá Pindó Mirim* (Itapuã) – , emerge uma intensa energia sonora, performatizada cotidianamente sob a orientação dos guias musicais, os *kyringüé ruvixá*. Cantando e dançando em diferentes contextos, com seus timbres vocais e instrumentais equalizados por meio de uma fina sensibilidade cosmo-sônica, os Mbyá-Guarani constroem e afirmam sua identidade; comunicam-se entre si, com as divindades, com a natureza e também com a sociedade envolvente, expressando e atualizando seus valores, suas reivindicações e seu modo de ser. O nascimento de uma *mitã* (criança) representa a aprovação espiritual do modo de ser Mbyá, e uma *mitã* que canta fortalece a relação dos Mbyá com os outros seres do cosmos.

Autores: Rita de Cácia Oenning da Silva

Título: "Gente grava pelo coração": Ritual e performance musical com flautas

O documentário mostra como lideranças da comunidade indígena de Indígena Itacuatiara Mirim, São Gabriel da Cachoeira/Rio Negro, Amazonas, entendem o ritual e o uso das

flautas, inclusive das sagradas. Segundo o pajé da comunidade, gente grava (sua cultura) pelo coração, como um filme, e gravar essa cultura significa educar um membro da comunidade. O filme apresenta ainda a performance musical. de crianças da comunidade. Desafiadas pelo mestre da maloca "Casa do Conhecimento" a fazerem uma apresentação, professores e crianças de diferentes etnias da escola da comunidade se preparam e tocando flautas e dançando no ritual característico da região noroeste do Brasil, o *dabucuri*, mostram que são capazes de "fazer cultura". A apresentação das crianças é seguida da performance da dança japurutu, realizada por dois casais (mestra da maloca e esposa e o pajé e esposa), onde os homens tocam a flauta Japurutu. educação é a vivência da cultura. Realizada de modo tradicional, com o uso de *caxiri* e das oferendas aos visitantes, o ritual pretendia tanto receber a pesquisadora e sua família, quanto incentivar e "revitalizar" o conhecimento indígena entre as crianças que freqüentam a escola daquela comunidade, buscando assim, num ensaio da cultura, vivenciar o que consideram legítimo e sagrado no/do "ser índio".

Autora: Veronica Aldé

Título: Sustentando o Cerrado na Respiração do *Maracá*: conversas com os mestres *Krahô*

A partir de um processo de capacitação no uso de tecnologias e da pesquisa intercultural desenvolvida na Terra Indígena Krahô junto com os professores, registrou-se dentre outros, o Ritual do Milho (*Amjekim Pohy Jô Crow*) um dos principais eventos do ciclo anual de plantios desse povo. O vídeo documentário traz além das belas imagens/sons, algumas traduções de cantos específicos do Pohy, e da narrativa de "*Catxekwyj* e a Árvore do Milho" todos associados a esse Ritual. Alinhavando, as palavras de anciãos e dos professores/pesquisadores Krahô envolvidos no projeto nos fazem refletir sobre importantes temas como: alteridade, autonomia e pesquisa indígena, contribuindo com as discussões contemporâneas sobre as diversas maneiras de se compreender e viver a sustentabilidade.Esse material pretende fazer circular um pouco da estética, dos pensamentos e dos planos Krahô, contribuindo com os esforços internos em salvaguardar suas memórias ancestrais tão caras à etnia, atualmente empenhada na construção de uma "Biblioteca Oral". O poder dos cantos na vida Krahô pode ser percebido nas densas relações entre homens, ambientes e todas as formas de vida que povoam com muitos sons um dos mais antigos e complexos Sistemas Biogeográficos do planeta - o Cerrado.

Autor: Edson Tosta Matarezio Filho

Título: *Iburi* Trompete dos *Ticuna*

Sinopse: Este documentário registra o processo de construção e execução do trompete Iburi, dos índios *Ticuna*, instrumento que é tocado durante a Festa da Moça Nova, ritual de iniciação feminina dos Ticuna. A moça que menstruou pela primeira vez ficará reclusa até que seja aprontada sua Festa, ao final da qual ela sairá da reclusão. Atrás do local de reclusão ficarão os instrumentos que aconselharão a moça. Tais instrumentos não podem ser vistos por mulheres, crianças e principalmente pela moça que está sendo iniciada. Paralelamente à construção do Iburi, o filme mostra a história de To'oena, a "primeira moça nova" que, no tempo do mito, quebrou este tabu e pagou com a própria vida.

RELATÓRIO MOSTRA DE VÍDEOS-VI ENABET

Rosenilha Fajardo

O VI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (Enabet) foi realizado em João Pessoa (PB), de 27 a 31 de maio de 2013, tendo como tema geral "Música e sustentabilidade", com o intuito explorar as várias relações que podemos estabelecer entre "sustentabilidade" e música. Sustentabilidade, num sentido amplo, sendo vista também como a capacidade de ter continuidade ao longo do tempo Neste sentido, a discussão sobre sustentabilidade musical se aproxima dos debates clássicos da etnomusicologia sobre "continuidade" e "mudança" de gêneros e estilos musicais. Assim, no debate sobre "Música e sustentabilidade", tratou-se de políticas públicas, estilos de interação, conflito, turismo, propriedade intelectual, publicidade, preservação, adaptabilidade, resiliência e muito mais. Em diálogo com a Antropologia Visual, lidando com o tema geral do congresso em seus diversos ângulos, seja com os mais variados temas da pesquisa sobre "música como cultura", foi criado neste ENABET uma mostra de vídeos que abarcou temas variados, contemplando diversas possibilidades de olhares sobre "música e sustentabilidade".

Ao longo de três dias do Congresso, os realizadores tiveram a oportunidade de exibirem seus vídeos bem como debaterem com o público a proposta audiovisual atrelada à pesquisa. Mediadores de segmentos diversos da antropologia assim como da etnomusicologia conduziram com perspicácia os debates. Rafael de Menezes Bastos e Antony Segger, nomes de referência na etnomusicologia em diálogo com os realizadores Marilton Maxakali e Vherá Poty, representantes de comunidades indígenas brasileiras, demonstraram que tal empreendimento é bem vindo tanto no meio acadêmico quanto na sociedade civil. Desta forma, a pequena semente plantada no VI ENABET contribuiu para a expansão da pesquisa sobre "música como cultura"

Relatório Sessão de Comunicação – Carnavais e Cenas Urbanas, 31/05/2013

Werner Ewald (moderador)

As Comunicações aconteceram conforme horários previstos no cronograma geral. Devido a viagem de Heloisa Duarte Valente, inicialmente prevista para a moderação das comunicações, a mesma foi assumida por Werner Ewald. Foram apresentadas as seguintes comunicações

Sessão 1:
Novas territorialidades cariocas: carnaval de rua e ocupação de espaços no Rio de Janeiro (RJ), por Claudia Goés. Nilton Santos (previsto na programação geral) não se fez presente.

Apontamentos sobre música, espaço público e ordem social: o carnaval de rua do Rio de Janeiro (RJ – 2009-2011), por Marcelo Rubião de Andrade

"Paroano Sai Milhô": cinquenta carnavais em Salvador (BA), por José Alvaro de Quieroz.

Em seguida abriu-se a sessão para rodada de perguntas e discussão sobre as temáticas apresentadas.

Sessão 2:
A influência de agentes não músicos sobre a cena do rock-metal em Montes Claros (MG), por Tiago de Quadros Mais Carvalho

A invisibilidade da música de Carnaval em Curitiba (PR), por Edwin Pitre-Vásquez e Luiza Aparecida Ferreira

Sustentabilidade e "composição própria". Narrativas de bandas de Florianópolis (SC) e Manaus (AM), Deise Lucy Oliveira Montardo.

Em seguida abriu-se a sessão para rodada de perguntas e discussão sobre as temáticas apresentadas.

A comunicação apresentada por Deise Lucy Oliveira Montardo não estava originalmete prevista para esta sessão, mas por impossibilidade de apresentá-la quando do previsto, a autora solicitou à Coodenadoria do evento troca para apresentá-la nesta sessão.

Os autores da comunicação - Politicas públicas de cultura e planejamento urbano: reflexões iniciais em uma pesquisa sobre a cidade do Rio de Janeiro (RJ) - não compareceram à sessão sendo a comunicação não apresentada.

A sessão de comunicações e debates encerrou às 17.00

Relator: Werner Ewald

Relatório de sessões de comunicações

Dia 29 de Maio de 2013 – Quarta-feira

Nomadismos, diásporas e migrações (sessão 1)
Sala RadegundesFeitosa– 14:00 horas
Moderadora: Susana Sardo

Participantes:
1. Maria Ximena Alvarado Burbano, (Universidade do Paraná) ***(faltou)***
Currulao em Cali (Colômbia): o legado africano após processos migratórios
Comunicação apresentada pelo Prof. Doutor Edwin Ricardo Pitu Vasquez, coordenador do grupo de pesquisa em etnomusicologiada UFPR.

O trabalho apresentado é uma síntese da tese de mestrado em etnomusicologia da proponente e constitui uma contribuição importante sobre o género performativo Currulao, que é desempenhado em Cali, na costa Pacífica da Colômbia, e que apresenta aspetos que denunciam a sua relação com África como resultado de processos migratórios durante o período colonial.

2. Mateus Berger Kuschick e Vilson Zattera, (Universidade de Campinas) ***(faltou)***
A música dos musseques: estudos preliminares sobre o semba em Angola
Comunicação apresentada por Felipe Cemim.

O autor do texto lido é doutorando em Etnomusicologia na Universidade de Campinas e o trabalho apresentado constitui um estudo em andamento conducente à sua tese de doutorado. O estudo apresenta um muito bom enquadramento e um excelente conhecimento da bibliografia teórica sobre as migrações no atlântico Sul durante o período colonial de perfil territorial, especificamente na relação entre Angola e Brasil.

3. Max Carneiro-da-Cunha, (Universidade Rural de Pernambuco)
Redescobrindo os maracatus de Pernambuco

O autor da comunicação é doutor em antropologia e professor na Universidade Rural de Pernambuco. A sua apresentação trata sobre o processo de "branqueamento" dos maracatus de Pernambuco a partir do seu "empowerment" e da aceitação desta prática performativa como símbolo ou bandeira do Estado de Pernambuco.

Nomadismos, diásporas e migrações (sessão 2)
Sala Radegundes Feitosa – 15:30 horas

1. Marta de Oliveira Fonterrada, (Universidade de Mogi das Cruzes)
Canção italiana das mídias: a travessia de uma música imigrante por suas testemunhas auditivas

A pesquisadora é mestranda da Universidade de Mogi das Cruzes, no domínio das Políticas

Públicas, e membro do Grupo Musimid (Grupo de Estudos em Música e Mídia), sendo ainda jornalista de profissão. O seu trabalho versa sobre o processo migratório de italianos para o Brasil, incidindo especificamente sobre o estudo da paisagem sonora promovida pela indústria fonográfica, após o sucesso de alguns temas de música italiana introduzidos por imigrantes na cidade de S. Paulo. A pesquisadora fez trabalho de campo junto de cantores italianos até hoje residentes em S. Paulo tendo também analisado o seu protagonismo como músicos e como protagonistas importantes na manutenção da cultura italiana no Brasil.

2. Suelen Scholl Matter, (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
O "mundo musical" de canto coral em Dois Irmãos (RS): reflexões sobre sustentabilidade e a conveniência da cultura para o turismo

A pesquisadora é mestranda em etnomusicologia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O seu trabalho versa sobre o canto coral na cidade de Dois Irmãos (RS) e o modo como foi aproveitado pela indústria do turismo num sentido recíproco de sustentabilidade. É um trabalho ainda bastante insipiente e em progresso.

3. Luís Fernando Hering Coelho (Universidade do Estado de Santa Catarina)
Outros músicos transeuntes: os Oito Batutas, Josephine Baker e Sam Wooding em um contexto internacional

O pesquisador é doutor em antropologia pela Universidade do Estado de Santa Catarina e professor na Universidade do Vale do Itajaí. A comunicação foi extremamente bem fundamentada teoricamente, e versou sobre a circulação de significados da música a partir do estudo comparativo entre o grupo brasileiro Oito Batutas, a orquestra de jazz norte americana de Sam Wooding, e a cantora e dançarina Josephine Baker. O estudo baseou-se numa análise transnacional sobre a presença destes músicos no Brasil e na Argentina, com base na antropologia do entretenimento.

Dia 31 de Maio de 2013 – Sexta-feira

Nomadismos, diásporas e migrações (sessão 3)
Sala Radegundes Feitosa – 14 horas

Moderadora: Susana Sardo

1. GabrilHoskin, (QueensUniversity – Belfast)
Mapping cultural diversityamongBrazilianmusiciansin Madrid (Spain)

O investigador é doutorando em Etnomusicologia na QueensUniversity e a sua apresentação é parte do seu trabalho de doutoramento sobre a música no quadro dos emigrantes brasileiros residentes em Madrid. A comunicação centra-se na análise da comunidade transnacional brasileira e no modo como no contexto urbano de Madrid os músicos brasileiros negoceiam o seu lugar no espaço migrante adotando várias "identidades regionais" correspondendo assim às expectativas dos espanhóis e dos turistas que circulam em Madrid.

2. Keila Souza Fernandes da Cunha (Universidade federal da Paraíba)
Música e migração: a canção "LechaDodi" e sua representatividade no Shabat Judaico

A investigadora é mestre em etnomusicologia pela Universidade Federal da Paraíba e o trabalho apresentado é uma síntese da sua tese de mestrado sobre a comunidade judaica residente na cidade do Recife. O trabalho centra-se na análise de uma canção importante para o ritual do *Shabat*, e o modo como apesar das diferentes versões que adquire, fruto de diferentes tipos de aprendizagens e modos de transmissão, a canção *LechaDodi* é fundamental para a manutenção do ritual e dos textos sagrados da comunidade judaica.

3. Rafael HirochiFuchigami(Universidade de Campinas)
AkioYamaoka e sua relação com a trajetória do shakuhachi no Brasil

O investigador é metrando em música na UNICAMP, estando a desenvolver o seu trabalho sobre a presença do instrumento japonês *shakuhachi*no Brasil. A conferencia que apresentou centra-se na análise do papel de um dos mais importantes mestres de *shakuhachi* emigrados no Brasil (*AkioYamaoka*), com quem tem vindo a desenvolver trabalho de campo quer como etnomusicólogo quer como aluno de *shakuhachi*. Esta dupla identidade do investigador - ele próprio de origem familiar japonesa - tem tido resultados altamente enriquecedores, uma vez que permitiu estabelecer uma relação de extrema confiança com o mestre e, como tal, permitiu também o desenvolvimento de conhecimento sobre o instrumento num posicionamento altamente dialógico. A performance, portanto, tem constituído um instrumento de pesquisa. Destaca-se o facto de esta conferência ter contado com um momento performativo durante o qual o investigador interpretou uma peça no *shakuhachi*, de um compositor contemporâneo.

Síntese final

O tema **Nomadismos, diásporas e migrações** teve uma presença extremamente frutuosa no VI ENABET, não só a partir de uma mesa temática mas também através de três sessões com 9 comunicações sobre o assunto. É de destacar o facto de as comunicações terem não só espelhado a realidade social do Brasil enquanto receptáculo de movimentos diaspóricos de comunidades europeias e africanas, mas também ter apresentado investigação sobre contextos externos ao Brasil como a Colômbia ou Espanha, abordando a temática da migração. Este aspecto é significativo pois permite destacar a importância que a temática da música migrante tem na academia brasileira enquanto domínio de estudo e de especialidade no quadro da antropologia e da etnomusicologia. De uma forma geral as comunicações centraram-se na dimensão etnográfica em detrimento da análise teórica deixando em aberto, portanto, possibilidades importantes de trabalho futuro como sejam: (1) análise do lugar da música articulada com o perfil dos movimentos humanos; (2) análises que problematizem o conceito de migração, diáspora ou nomadismo, no contexto do Brasil e a partir da música; (3) processos de vai-e-vem nos movimentos humanos de ou para o Brasil; (4) articulação entre a dimensão histórica e contemporânea na análise da música em viagem; (5) relação entre lugar de origem e território de acolhimento a partir da música... entre muitos outros.

Sesión: Religiosidades, 31/05, 15:30 hs.
Moderador: Miguel A. García

Para la sesión estaba programada la lectura de tres ponencias, pero solo una de ellas fue presentada dado que los autores de las dos restantes no se presentaron. Tampoco respondieron los e-mails que previamente les envié. La ponencia presentada (Autores: Michel de Lucena Costa e Maria Juliana Figueredo Linhares) fue consistente y generó un fructífero debate entre el público presente. Lamentablemente el público fue muy escaso: 8 personas. La disminución drástica de público es habitual durante el último día de casi todos los congresos. En algunos casos se logra solucionar este inconveniente programando un evento importante (conferencia, panel, cena con inscripción previa, etc.) el último día, a última hora, lo cual estimula a los concurrentes a permanecer hasta el cierre. Sugiero que se tenga en cuenta esta modalidad para el próximo congreso.

Relatório das Comunicações – dia 28/08, terça-feira

Sala D – Enfoques Analíticos – Moderador: professor Dr Marcus Wolff

Primeira Sessão (das 14h às 15h):

A primeira comunicação, apresentada por Marcus F Bonilla, intitulada "Pensamento Acústico-mocional como ferramenta de análise", partiu da análise formal de algumas obras do repertório violonístico brasileiro, especialmente do samba, utilizando como ferramenta de análise o pensamento acústico-mocional, tal como definido por J. Baily e Tiago de Oliveira Pinto. Assim, padrões de movimento de instrumentos como os do pandeiro são considerados como tipos de pensamento acústico-mocional e o autor analisa como tais padrões são transpostos para o violão, trazendo a sonoridade de um instrumento para o outro.

A segunda comunicação, apresentada por Thiago F. de Aquino, intitulada "A rítmica do samba para bateria e a expansão dos conceitos de cometricidade e contrametricidade", utiliza um referencial teórico oriundo da análise de música africana, elaborado por Aaron e Agawu para analisar a rítmica do samba que geralmente era analisada por analogia às figuras de duração e padrões rítmicos da música europeia. O autor salientou a necessidade de reformulação das análises, seguindo o caminho aberto por Carlos Sandroni, para se poder dar conta da complexidade dos padrões rítmicos dos instrumentos de percussão utilizados nesse gênero urbano brasileiro.

A terceira comunicação, apresentada por George Glauber Severo, intitulada "Música Experimental na performance do grupo Jaguaribe Carne", tratou do experimentalismo desse grupo paraibano, que se destaca por explicar ao público sua proposta de não seguir regras pré-estabelecidas em seu fazer musical. O autor conclui, através de sua análise, que a música do grupo não é tratada por seus membros como algo apenas artístico, já que procura convidar o público a um a nova escuta, além dos padrões midiáticos recorrentes.

Relatório da Segunda Sessão (das 15h30 às 16h30):

A primeira comunicação, apresentada por Paulo Barros Vieira Filho, intitulada "*Abluesado*: gênero e influencia da música norte-americana na obra de *Guinga*", destacou a presença da música norte-americana na linha composicional de Carlos Escobar, mais conhecido como *Guinga*, destacando o contexto em que viveu o compositor. A partir de uma revisão teórica dos gêneros de música popular realizada por especialistas na música popular norte-americana, o autor analisou a canção "*Abluesado*", lançada no sexto CD de *Guinga*, em 2003, para demonstrar a necessidade de uma ampliação da análise dos elementos musicais e poéticos que interagem no repertório da música popular brasileira.

A segunda comunicação, apresentada por Deneil Laranjeira, intitulada "Forró quentinho: hibridismos em Jackson do Pandeiro", tratou da interpretação da canção "Forró quentinho" (composta por Almira Castilho) realizada por Jackson do Pandeiro registrada em um disco lançado em 1966 A partir do conceito de hibridismo de Garcia Canclini, o autor analisa essa gravação e aponta os processos de hibridização presentes tanto no signo verbal quanto no musical, tratando o forró como um gênero resultante da fusão do samba carioca com o baião que na interpretação de Jackson ganha uma nova feição, de grande inventividade.

A terceira comunicação, apresentada por Maria Beraldo Bastos, intitulada "Samba irresistível: um estudo sobre o saxofonista Casé", analisou os improvisos do instrumentista e improvisador conhecido como José Ferreira Godinho, mais conhecido como Casé, que atuou em São Paulo principalmente entre as décadas de 1950 e 1970. Partindo de sua biografia, a autora realizou uma pesquisa arqueológica de suas gravações, ao reunir discos pouco conhecidos do intérprete. A partir do conceito de musicalidade, elaborado por Acácio Piedade e da teoria das tópicas (da semiologia greimasiana), a autora analisa os improvisos do saxofonista, tanto em seu aspecto formal quanto no aspecto rítmico-melódico, demonstrando como esses aspectos estão ligados a significados (tópicas de nostalgia, do brejeiro e outras) que vão além de um sentido puramente musical. Utilizando s transcrições dos improvisos de Casé, a autora também como o intérprete articulou elementos pertencentes ao universo do jazz americano com elementos tipicamente brasileiros.

Nas duas sessões verificou-se o uso de diversos instrumentais de análise pelos autores, que se dedicam ao estudo de compositores, intérpretes e gêneros diversos da música popular brasileira. Nos debates questionei se consideravam os instrumentos de análise adequados aos objetos pesquisados e como se colocavam diante do imperativo ético de dialogar com os músicos pesquisados, questão também ligada à sustentabilidade do conhecimento produzido. Os pesquisadores dessa área tendem a considerar seus referenciais teóricos adequados, mesmo quando não é possível estabelecer relações entre as ferramentas utilizadas e os conceitos "nativos", produzidos pelos músicos ou pelas comunidades analisadas.

Os interesses diversos dos pesquisadores e seus diferentes objetos de pesquisa conduziram a um levantamento, realizado pelos autores, da produção bibliográfica mais recente sobre a música popular, de modo a permitir que lançassem novas luzes sobre as sonoridades pesquisadas, embora a questão do dialogismo pareça ainda distante do universo conceitual adotado.

PROGRAMAÇÃO ARTÍSTICA E FOTOS DO VI ENABET

– JOÃO PESSOA – PB - BRASIL

PROGRAMAÇÃO ARTÍSTICA DO VI ENABET - JOÃO PESSOA PB

SEGUNDA-FEIRA 27de maio de 2013



CAVALO MARINHO INFANTIL SEMENTES DO MESTRE JOÃO DO BOI - O Cavalo Marinho Infantil foi criado por João Antônio do Nascimento Pereira (Mestre João do Boi) em 1967 no Bairro dos Novais, em João Pessoa. O grupo foi considerado o mais autêntico Cavalo Marinho do Brasil, pelo folclorista Câmara Cascudo, registrado em um de seus livros. Com o falecimento do Mestre João do Boi, em 2012, o grupo foi assumido pela Mestra Tina e passou a ser chamado Cavalo Marinho Infantil Sementes do Mestre João do Boi, que continua realizando juntos com as crianças da comunidade ensaios e apresentações para manter a tradição.



CAPOEIRA ANGOLA COMUNIDADE - O Grupo Capoeira Angola Comunidade foi criado em 03 de fevereiro de 1980, tendo como fundador o Sr. Inaldo Ferreira de Lima (Mestre *Naldinho*), formado pelo Mestre *Nô* da Bahia. O Grupo tem como objetivo manter a tradição da capoeira angola jogada pelos antigos mestre desta arte. O grupo está presente nos Estados Unidos e no Brasil nos Estados da Paraíba, Rio Grande do Norte e Rio de Janeiro. Possui também a Orquestra de Berimbaus, uma das mais antigas do

país. Desenvolve trabalho nas comunidades com adultos e crianças, com sede na Casa da Capoeira Angola no Bairro dos Novais em João Pessoa.



***NALDINHO* BRAGA E O CARRO DE LATA -** O Trabalho da banda *Naldinho* Braga e o Carro de Lata é resultante do encantamento de artistas que tocam e cantam orientados pela ebulição do espírito criador de *Naldinho*. O resultado disso é uma imensa convulsão de ritmos musicais e poéticos com raízes nordestinas, associados a elementos mais universais. Assim, entram em cena *Naldinho* Braga, no contrabaixo, Elisa Garcia, na bateria, Regina Limeira, no vocal, Rudá Barreto e Hugo Limeira, nas guitarras, Wênia Xavier, na percussão e Izza Ribeiro, no *backing* vocal. (Foto: Andréa Gisele)



SANDRA *BELÊ* - A artista, após três discos lançados e o sucesso do Show "Eternamente Luiz" em 2012, agora lança um EP com o mesmo nome. O Prisma propõe uma conversa de calçada, de terreiro entre compositores contemporâneos da música paraibana com nomes consagrados da música nordestina, sugerindo então muitos sons que as novas tecnologias sonoras propiciam. As ideias e execuções sonoro-musicais de Gregg Mervine, estadunidense da Filadélfia, trazem para o show um portal onde todos poderão, sem sair de suas aldeias, sentirem a música no seu aspecto universal. Traz ainda, além de uma artista performática, de voz e interpretação singulares.

TERÇA-FEIRA, 28 de maio de 2013



CIRANDA DO SOL - A ciranda do Mestre Manoel *Baixinho*, teve início em 1968 no Bairro dos Novais em João Pessoa, quando o seu Mestre João Grande faleceu. Por alguns anos deu-se o nome de "Ciranda Brasileira" e em 1995 foi dado o nome de "Ciranda do Sol do Mestre Manoel Baixinho" e se faziam presente pessoas ligadas a cultura popular como: Sr. Emilson Ribeiro, Lisboa, Mestre Joaquim Guedes, Mestre João do Boi, Mestre Cirilo, Mestre *Naldinho*, Sr. Antônio do pandeiro, Mestre *Pirralhinho*, Dona Maria do ganzá, entre outros.



MARCUS WOLFF - É formado em música pela UNIRIO e em história pela PUC/RJ. Estudou música indiana com as profs. Meeta Ravindra e Ratnabali Adhikari; estudou composição e estética com H. J. Koellreutter, que o levou a Índia pela primeira vez em 1989 para o Festival de Música e Dança de Madras. É mestre em História Social da Cultura pela PUC/RJ. Estudou música vocal indiana com S. Roychowdhury na Rabindra Bharati University em Calcutá, Índia. Realizou seu doutorado em Semiótica e Comunicação na PUC/SP, onde desenvolveu projeto comparativo sobre o nacionalismo indiano e brasileiro tendo realizado pesquisa de campo em Calcutá em 2002-03. Durante o VI ENABET apresenta canções baseadas em ragas da música clássica indiana (hindustani), canções de Tagore e das tradições devocionais e populares da Índia.



CORO *HATSUHINODE* E GRUPO *TATAKINAN* - Grupos musicai do Projeto Cultura Oriental: práticas musicais, linguísticas e psicossomáticas, atividade de extensão da UFPB em parceria com a Associação Cultural Brasil-Japão da Paraíba. O nome do coro significa "primeiro sol nascente". Fundado por Alice Lumi, em 2004, quando começaram os ensaios para o primeiro Recital de música japonesa na Paraíba. O GRUPO *TATAKINAN* de tambores cujo nome tupi significa "primeira luz", *tataki* em japonês, significa batida. Pode-se resumir o significado do *taiko* em possibilidade de tocar com energia, entusiasmo, disciplina e alegria, compartilhando um sentimento de coletividade, em contraposição à tendência individualista e tecnicista do mundo contemporâneo.



MOSAYCO - Sob a coordenação e direção musical do violonista flamenco Cyran Costa, o grupo Mosayco tem em sua estrutura instrumentos como a flauta de Thallyana Barbosa, a percussão de Wênia Xavier e Thiago Martins, o contrabaixo Acústico/elétrico de Will Gomes, voz de Maria Juliana Linhares e outros convidados, como a bailarina Beatriz Betcher. No repertório composições típicas dos mais conhecidos artistas flamencos como: Paco de Lucia, Gerardo Nuñez, Vicente Amigo, grupo Alabastro Flamenco Cristiano, e outros. A palavra mosaico tem origem na palavra grega *mouseîn*, a mesma que deu origem à palavra música. A ideia é que cada integrante possa contribuir com suas diferentes influências musicais e enriquecer o grupo, formando um verdadeiro *Mosayco*.



***O´XENTE! EDWIN PITRÉ Y LOS 4* -** O grupo surge a partir do convite para uma apresentação no VI ENABET (Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia) a realizar se na UFPB em maio de 2013. Aproveitou-se a oportunidade para realizar um repertório que já vinha sendo pesquisado e intercambiado desde 2011, no qual Edwin Pitre e os músicos paraibanos Antônio China e Denis Bulhões intencionavam a troca de experiências musicais dentro dos gêneros musicais caribenhos e nordestinos. Somaram se ao Grupo o flautista Renan, o trompetista Zácaro Feitosa e o pianista Uaná Barreto.

QUARTA-FEIRA, 29 de maio de 2013





COCO E CIRANDA DE GURUGI - Acompanhado pelo bombo, caixa e ganzá, o 'Coco de Gurugi' é "puxado" por Dona Lenita. A manifestação cultural dá continuidade à tradição que a brincante aprendeu com os pais. A dança é feita em roda e remete às tradições africanas, muito fortes na região onde reside a comunidade, localizada no Conde. Ocupada por afrodescendentes há mais de 150 anos, Gurugi e Ipiranga foram reconhecidas como comunidades remanescentes de quilombos. O coco de roda tem contribuído como um dos aspectos fundamentais para o fortalecimento da identidade cultural local e o senso comunitário."



BRASIS - A banda *Brasis* une ritmos brasileiros traduzindo a poesia e a diversidade de seu país em sua musicalidade, com influência direta da atmosfera do nordeste brasileiro e das artes, tais como literatura, teatro e até o cinema. Destacam-se inspirações tropicalistas e influências na cultura popular da Paraíba, no frevo, no maracatu, no afoxé, no coco de roda, no mangue beat, na MPB e no rock. Com esta mistura de ritmos a *Brasis* batiza seu estilo como *AfroRockmPBbeat* - Carnavália. Iniciada em 2009, a *Brasis* tem como forte característica uma apresentação visual e performática aliada à poesia e ao teatro em sua obra musical. O primeiro álbum, "Pressinto Calor", recém lançado é prova do reconhecimento alcançado ao longo destes anos, com músicas autorais e arranjos da própria banda e conta com participações especiais de importantes músicos da cena paraibana.

QUINTA-FEIRA, 30 de maio de 2013



CORAL UNIVERSITÁRIO DO CARIRI - O CUCA, Coral Universitário do Cariri, pertence ao Centro de Desenvolvimento Sustentável do Semiárido da UFCG, situado na cidade de Sumé no Cariri Ocidental Paraibano. Atualmente está apresentando o Musical Paraíba (en) Cantos de autoria e regência de Erivan Silva e direção teatral de Duílio Cunha. O musical retrata uma Paisagem Sonora da Paraíba.



BANDA ACREDITE – A banda foi fundada em 2001 com o objetivo de mostrar as potencialidades das pessoas com deficiências, incluir e mostrar a sociedade que as limitações não impedem os músicos de demonstrarem seus talentos. Um dos núcleos de reabilitação do Centro de Atividades Especiais Helena Holanda (CAEHH) que oferece a arte como terapia, desenvolvendo oficinas didáticas e inserindo pessoas no mercado de trabalho. A banda realizou mais de 1500 apresentações no estado da Paraíba e conta com 12 componentes nos seguintes instrumentos: um guitarrista e um baixista com deficiência visual, quatro percussionistas sendo um deficiente mental, dois tecladistas, um baterista e três vocalistas, sendo um deficiente mental e um deficiente físico.

SEXTA-FEIRA, 31 de maio de 2013



TRIBO TUPINAMBÁS - Fundada em 1936, a Tribo Indígena Tupinambás tinha como finalidade manter a tradição da cultura indígena. Desfila anualmente no Carnaval Tradição pessoense com o objetivo de levar aos foliões paraibanos cultura e a alegria. Surgiu na Rua Celerina Paiva, em Mandacaru (João Pessoa), tendo Francisco Caldas como seu primeiro presidente. Posteriormente foram presidentes José Bolinho, da Torre, e esse após conquistar diversos títulos no Carnaval passou o comando para 'Inácio', que após seis anos o repassou a Sebastião Camilo da Silva e esse ficou dois anos à frente da tribo. Finalmente assumiu José Ferreira de Araújo (mestre *Carboreto*), que atualmente a preside. Suas cores são vermelho, amarelo, verde e branco, tradição da tribo. (Foto acervo do Coletivo Jaraguá).

Fotos[1]
VI ENABET



Assembleia



Abertura: Hino Nacional – Sanfonada

Mesas redondas







[1] Fotos: João Nicodemos, Rodrigo Melo e Verá Poty



Grupo *Takakinan*



Cavalo marinho infantil Sementes do mestre João do Boi



Donanin Alves Pereira *Krahô*



Secundo Tôhtat *Krahô*



Jeff Todd Titon

Vídeoclip do VI Enabet no http://abetmusica.org.br/conteudo.php?&sys=noticias&id=108

Realização

UFPB

Patrocínio