

ANAIS

V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

24 a 28 de maio 2011

BELÉM-PARÁ

Modos de pensar, modos de fazer

Etnomusicologia

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ (UFPA)

Reitor
Dr. Carlos Edilson de Almeida Maneschy

Vice-Reitor
Dr. Horacio Schneider

Pró-Reitor de Extensão
Dr. Fernando Arthur de Freitas Neves

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação
Dr. Emmanuel Zagury Tourinho

Diretor do Instituto de Ciências da Arte – ICA
Dr. Celson Henrique Sousa Gomes

Diretora Adjunta do Instituto de Ciências da Arte
Dra. Bene Martins

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes
Dr. José Afonso Medeiros de Souza

Diretora da Escola de Música – EMUFPA
Dra. Adriana Valente Azulay

Coordenador do Curso de Licenciatura Plena em Música
Ms. Thaís Cristina Santana Carneiro

COMITÊ CIENTÍFICO V ENABET

Dra. Elizabeth Travassos (UNIRIO) (Presidenta)
Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC)
Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda (UNESP)
Dr. Anthony Seeger (UCLA - EUA)
Dra. Glaura Lucas (UFMG)
Dr. José Alberto Salgado e Silva (UFRJ)
Dr. José Roberto Zan (UNICAMP)
Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz (UFPB)
Dra. Martha Ulhoa (UFRJ)
Dr. Miguel Angel Garcia (UBA – Argentina)
Dr. Rafael José de Menezes Bastos (UFSC)
Dr. Samuel Mello de Araújo Jr. (UFRJ)
Dra. Santuza Naves (PUC/RJ)
Dra. Suzel Reily (Queens University Belfast-Irlanda)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO V ENABET

Diretoria da ABET

Dra. Maria Elizabeth Lucas (UFRGS) - Presidente
Dr. Anthony Seeger (UCLA) - Vice-Presidente
Dra. Luciana Prass (UFRGS) - 1ª Secretaria
Ms. Jorgete Lago (UEPA) - 2ª Secretaria
Dr. Luis Fernando Hering Coelho (UNIVALI) - 1º Tesoureiro
Dra. Marília Raquel Albornoz Stein (UFRGS) – 2ª Tesoureira
Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo (UFAM) - Editora Cientifica
Dr. Reginaldo Braga (UFRGS) - Editor Assistente

Coordenação do Comitê Local

Dra. Sonia Chada (UFPA)
Dra. Líliam Cristina da Silva Barros (UFPA)
Dr. Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (UEPA)
Ms. Jorgete Maria Portal Lago (UEPA)
Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo (UFAM)

Membros acadêmicos do Comitê Local

Ms. Lívia Alexandra Negrão (UEPA)
Ms. Mavilda Aliverti Raiol (UFPA)
Ana Paula Brasil de Almeida (UEPA)
Argentino Campos de Melo Neto (SEDUC/PA)
Denize do Socorro Carvalho (UFPA)
Gláucia Mello (UFPA/PNPD)
Irlana Pantoja Santos (UFPA)
Júnior César Sousa de Lima (UEPA)
Letícia Silva e Silva (UFPA)
Lohana Gomes (UFPA)
Luiz Viana da Silva Junior (UEPA)
Mariana Gabbay (UFPA)
Nazaré Nery (UFPA)
Onelma Lobato Lima (UFPA)
Rafael Noleto (UFPA)
Tainá Maria Magalhães Façanha (UEPA)
Tirza Lais de Oliveira Gonçalves (UEPA)

Colaboradores

CTIC/UFPA – Centro de Tecnologia da Informação e Comunicação
CUMA /UEPA – Culturas e Memórias Amazônicas
GEMAM/UEPA – Grupo de Estudos Musicais da Amazônia
GPMIA/UFPA – Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia

Edição dos Anais
Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo (UFAM)
Dr. Reginaldo Gil Braga (UFRGS)

Apoio Projeto Procad NF (Programas de Pós-Graduação em Antropologia Social das Universidades UFRN, UFAM, UFSC) / CAPES “A antropologia contemporânea em diálogo com os grupos estudados”.

Editora do Caderno de Resumos
Ms. Jorgete Maria Portal Lago (UEPA)

Coordenação Artística

Dra. Líliam Cristina da Silva Barros (UFPA)
Dra. Sonia Maria Chada Garcia (UFPA)
Dr. Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (UEPA)
Ms. Jorgete Maria Portal Lago (UEPA)

Locais do evento:
Pré-conferência dias 24 e 25 maio 2011:
Museu Paraense Emilio Goeldi
Av. Magalhães Barata, 376.
Abertura oficial dia 25 maio 2011:
Auditório Benedito Nunes – Campus da UFPA
Sessões dias 26, 27 e 28 maio 2011:
Hotel Sagres
Avenida Governador José Malcher, 2927.

Arte do V ENABET
Fábio Bastos
Diagramação (Arte e Caderno de Resumos)
Davi Almeida
Diagramação (Anais)
Klaiton Alves da Silva
Webmaster
Marcos Salame
Assessoria em informática
Jane Maria Klusener
Claudionei Diego Fritch

E56a Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (5. : 2011 : Belém, PA)
Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 21-29 maio, 2011, Belém, Pará / organizadores : Deise Lucy Oliveira Montardo e Reginaldo Gil Braga. – Belém : UFPA, 2011.
1 CDROM.

Tema: Etnomusicologia – modos de pensar, modos de fazer.
ISSN 2236-0980

1. Música : Eventos 2. Etnomusicologia. I. Montardo, Deise Lucy Oliveira, org. II. Braga, Reginaldo Gil, org. III. Associação Brasileira de Etnomusicologia. IV. Título.

CDU 78 : 061.3

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

Apresentação

O V ENABET (Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia), realizado em Belém, entre os dias 24 e 27 de maio de 2011, teve como objetivo principal dinamizar as discussões em torno da pluralidade de perspectivas teóricas e de métodos que vêm caracterizando o incremento da produção científica da área de música no Brasil e em outros centros acadêmicos. Procurou-se, idealmente, com os eixos temáticos escolhidos, incentivar a busca de um melhor aproveitamento de temas/problemas historicamente tratados na literatura etnomusicológica internacional e o seu confronto, quer seja à luz de novos objetos empíricos, quer seja de questões conceituais emergentes nas redes disciplinares nas quais a Etnomusicologia se insere. Congregar diferentes gerações, saberes e práticas acadêmicas em torno de marcos reflexivos que impulsionem o desenvolvimento da área, foi o compromisso que o V ENABET desejou cumprir.

Desse modo, solicitou-se que as comunicações priorizassem a discussão de problemas de natureza teórica/epistemológica, em uma das quatro áreas temáticas abaixo elencadas, ou que expussessem pesquisas recentes ou em andamento relevantes para a consolidação do campo da Etnomusicologia no Brasil.

Tema 1: Modos de pensar: a Etnomusicologia e a construção de saberes, em perspectiva histórica e/ou contemporânea

Tema 2: Modos de fazer: métodos de pesquisa de campo, em arquivos, coleções fonográficas, audiovisuais e/ou espaços virtuais

Tema 3: Modos de agir: políticas públicas, propriedade intelectual e conduta ética na pesquisa

Tema 4: Modos de sentir: sensibilidades e corporalidades

Tema 5: Pesquisas recentes

Os Anais do V ENABET reúnem 73 (setenta e três) comunicações selecionadas pelo Comitê Científico do V ENABET e que atenderam as normas editoriais do evento. Os mesmos estão apresentados seguindo a ordem alfabética pelo nome dos autores. Ressaltamos que os autores são inteiramente responsáveis pelas versões finais de seus textos.

Os Editores

Sumário

Comunicações

Diálogo, conhecimento e ação: reflexões a partir de uma pesquisa de base censitária no bairro da Maré, Rio de Janeiro 11
Adriana Bezerra do Nascimento Pinheiro, Alexandre Dias da Silva, Bárbara Macedo Mendonça, Caroline dos Santos Maia, Dayana Lima da Silva, Diogo Bezerra do Nascimento, Elizabeth Moura de Oliveira, Elza Maria Cristina Laurentino de Carvalho, Fábio Monteiro de Melo, Jefferson Silva de Paulo, Julia Mendes Selles, Kleber Merlim Moreira, Mariluci Correia do Nascimento, Rebeca Cardoso Luciano, Renata Alves Gomes, Schneider F. R. Souza e Suelen Alexandre da Silva.
Apontamentos para um esboço da história do cavalo na Paraíba 19
Agostinho Jorge de Lima
Música e projetos sociais na favela da Maré: reflexões sobre estudo de caso sobre a prática musical das ONGs que atuam na Maré 29
Alexandre Dias da Silva
Sotaque carioca nos gêneros populares eletrônicos globais: influências locais na obra de Donatinho 39
Alexei Figueiredo Michailowski
Até que ponto a Bossa Nova era nova? Notas para a historiografia de um gênero musical 49
Allan de Paula Oliveira
Música popular: Uma marginal na academia musical brasileira 61
Alvaro Simões Corrêa Nader
POPXOP: os cantos do macaco espirito 71
Ana Carolina Estrela da Costa
O papel dos mitos modernos na etnomusicologia 81
Angela Lühning
Almirante e o *pessoal da velha guarda:* preservando a memória da música popular no Rio de Janeiro 91
Anna Paes
Tradicionalidade e suas controvérsias no Maracatu de baque virado 101
Carlos Sandroni
A música em cento e quarenta caracteres: dois estudos de caso entre relações musicais e twitwer 108
Caroliona Borges Ferreira
Aspectos da coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: o convênio da Escola de Música com a biblioteca 117
Cecilia de Mendonça
Festivais de música no Rio Grande do Sul, Brasil: padrões de identidade regional 128
Clarissa Figueiró Ferreira
Uma compreensão da gênese e desenvlovimento social do forró 138
Climério de Oliveira Satos
Pelo mar do Caribe eu velejei: a guitarrada, mobilidade e a poética da beirada em Belém do Pará 148
Darien Lamen

Música no ponto: Etnomusicologia e a política pública 158
Edilberto José de Macedo Fonseca
Alguns aspectos do sitema musical-ritual dos Ticuna 169
Edson Tosta Matarezio Filho
Axé! Corpos e música na performance de legados expressivos afro-brasileiros 178
Érica Giesbrecht
O rísível em tessituras vocais 188
Érica Onzi Patori
O tempo de Mestre Jove: memórias do coco de Forte Velho 198
Eurides de Souza Santos
O gênero musical guarânia - luta simbólica, comparações e conexões históricas 208
Evandro Rodriguês Higa
Chanteuses e Cabarés: a performance musical como mediadora do discurso de gênero 223
Fabiane Behling Luckow
Eficácia e entretenimento na perforamnce musical 232
Fábio Henrique Ribeiro
Pesquisando em um acervo etnográfico musical. Apontamentos teóricos e metodológicos sobre um estudo etnográfico feito no arquivo de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo 242
Felipe Barros
Música híbrida na América Latina - reflexões para a interpretação contextualizda 253
Félix Eid
Etnografias do Chamamé no Brasil e na Argentina: Uma reflexão sobre trabalho de campo e comparatismo 264
Fernanda Marcon
Transe e Trânsito Musical na Capoeira Angola 274
Flávia Diniz.
Siginificados inerentes e delineados em um concurso de sambas-enrredo 284
Frederico Bezerra
A representação do índio brasileiro na música erudita dos séculos XIX e XX: a manifestação sonora das idéias acerca do indígena pela elite brasileira do Segundo Reinado e República 291
Gabriel Ferrão Moreira
Escuta e significação musical em diálogo com realidade social: juventude urbana e *mainstream* 299
Gabriel Murilo Resende
"*O Sole mio*!" *Memória e nomadismo na música da "terra da garoa"* (a canção italo-brasileira) 310
Heloísa de Araújo Duarte Valente
Relações de Gênero: um estudo etnográfco sobre mulheres percussionistas nas oficinas do monobloco 319
Jonathan Gregory
Discussão e utilização da paisagem sonora na oficina de música 328
Juliana Carla Bastos

O pagode romântico na escola: interfaces entre a etnomusicologia e a educação musical 338
Júlio César Silva Erthal
Música Jê Meridional: preliminares para um estudo comparativo 349
Paola Andrade Gibram e Kaio Domingues Hoffmann
Etnicidade Judaica e Cânticos do Shabat em Recife/PE 360
Keila Souza Fernandes da Cunha
Prática musicais da cidade.
A Praça Onze do Rio de Janeiro entre mitos, memórias e urbanidades 369
Laura Jouve-Villard
Identidades musicais no Curso de Música da Universidade do Estado do Pará 378
Lívia Negrão
A mediação da escuta na modernidade: reflexões sobre o cenário sonoro - musical de Porto Alegre no início do século XX 387
Luana Zambiazzi dos Santos
Siba e a fuloresta: das festas da mata norte pernanbucana aos festivais de *world music* na Europa 396
Lucia Campos
A relevância dos pressupostos de Adorno à luz da Etnomusicologia 407
Murilo Mendes e Luis Fernando Hering Coelho
(Re)pensando a ética na pesquisa em Etnomusicologia 415
Luis Ricardo Silva Queiroz
O "Som da Aura" ou o "Cantar Natural" das pessoas:
uma análise etnomusicológica da composição ***Tiruliruli*** (1984), de Osmar Santos em parceria com Hermeto Pascoal 424
Luiz Costa-Lima Neto
A rede de sociabilidade em projetos sociais e processo pedagógico musica 437
Magali Oliveira Kleber
Novidades musicais e processos sociais nas folias de reis em Juiz de Fora - MG 446
Marcelo de Castro
Considerações iniciais sobre um estudo etnográfico do carnaval de rua do Rio de Janeiro 455
Marcelo Rubião
A Música da Folia de Reis
na Comunidade Quilombola Agreste do Norte de Minas Gerais 465
Marco Antônio Caldeira Neves
Dos signos musicais aos de identidade:
uma abordagem semiótica do processo de construção de identidades 476
Marcus Straubel Wolff
Músicas, trânsitos e regionalidade no Rio da Prata 487
María Eugênia Domínguez
Do Alto Rio Negro para o Pará: Etnografia e Ahãdeakü 495
Mariana Gabbay M. Braga
A música do oprimido: saberes, poderes, práticas e processos no protagonismo juvenil 503
Mário Lima Brasil

Uma etnografia em Porto Alegre entre músicos suingueiros
da velha e da nova geração 511
Mateus Berger Kuschick
Música popular brasileira e violência urbana:
interferências e transforamções 520
Maurilio Andrade Rocha
O encontro de subjetividades: uma reflexão sobre as tensões na
dinâmica do trabalho de ampo 533
Nivea Lazaro
Pesquisas histórica e etnomusicológica: interações
metodológicas possíveis 543
Paulo Veríssimo
O cavalo-marinho em Condado: música, reprodução cultural e
politicas públicas para a cultura popular 553
Paulo Henrique Lopes de Alcântara
Ãdjuürônâ: percursos simbólicos da trompa Karajá 563
Pedro Paulo Salles
A capoeira e duas relações de parcerias:
Berimbau e Caxixi, uma parceria entre instrumentos;
políticas públicas e capoeira, uma parceria em debate 576
Priscila Maria Gallo
Meu nome é Gal: um grito feminino no Tropicalismo 587
Rafael da Silva Noleto
A pesquisa sobre Nivaldo Maciel (1920-2009):
herança musical no norte de Minas Gerais 597
Raiana Alves Maciel Leal do Carmo
Jackson do Pandeiro: música e migração 607
Regina Coele Queiroz Fraga/Deribaldo Santos
Missão de pesquisa folclórica de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo
ao Rio Grande do Sul (1946): motivações, tratativas e negociações
institucionais e individuais 617
Reginaldo Gil Braga
Jorge Ben Jor e as tradições afro-brasileiras 631
Renato Santoro Rezende
Improviso Decorado 640
Ricardo Indig Teprman
Siginificados e identidade negra na música e arte dos grupos
Arautos do Gueto e Filhos de Zambi 652
Ruben de Oliveira Aredes
O “neo-choro”: os grupos de choro dos anos 90 no Rio de Janeiro
e suas re-leituras dos grandes clássicos do gênero 662
Sheila Zagury
Reflexões sobre a historiografia da música popular:
para além do acrônimo MPB 680
Silvano Fernandes Baia
Memória musical enquanto acontecimento:
categorizando uma fala sobre o sonoro 689
Sinésio Jefferson A. Silva

Sobre a constituição de um saber antropológico sobre música:
a análise de partituras como trabalho de campo 695
Tatyana de Alencar Jacques
Ivan Lins: linguagem musical e trajetória 706
Thaís Lima Nicodemo e Antônio Rafael Carvalho do Santos
Questões sobre a relação entre estruturalismo, análise
musical e Etnomusicologia 717
Thiago Ferreira de Aquino
Impactos e processos de negociação na construção e desenvolvimento
do grupo Capoeira Angola Comunidade 727
Wênia Xavier de Medeiros
Vozes de Sta Lucia do Caribe Oriental: encruzilhada de culturas 742
Yukio Agerkop

Diálogo, conhecimento e ação: reflexões a partir de uma pesquisa de base censitária no bairro Maré, RJ

Adriana Bezerra do Nascimento Pinheiro
drika.bnp@gmail.com
UFRJ

Alexandre Dias da Silva
diasocialistas@gmail.com
UFRJ

Bárbara Macedo Mendonça
babimmendonca@yahoo.com.br
UFRJ

Caroline dos Santos Maia
carolmaia_santos@yahoo.com.br
UFRJ

Dayana Lima da Silva
dayanald@gmail.com
UFRJ

Diogo Bezerra do Nascimento
cabecadesino@gmail.com
UFRJ

Elizabeth Moura de Oliveira
elizabtmo@gmail.com
UFRJ

Elza Maria Cristina Laurentino de Carvalho
elza.algoz@gmail.com
UFRJ

Fábio Monteiro de Melo
pazebem_rj@yahoo.com.br
UFRJ

Jefferson Silva de Paulo
je_de_paulo@yahoo.com.br
UFRJ

Julia Mendes Selles
juliamendesselles@yahoo.com.br
UFRJ

Kleber Merlim Moreira
krebs_51@hotmail.com
UFRJ

Mariluci Correia do Nascimento
mariluci.nascimento@gmail.com
UFRJ

Rebeca Cardoso Luciano
rebeca_luciano@yahoo.com.br
UFRJ

Renata Alves Gomes
renata_sublime@yahoo.com.br
UFRJ

Schneider F. R. Souza
schneidersouza@gmail.com
UFRJ

Suelen Alexandre da Silva
suelen_alexandre.silvaa@yahoo.com.br
UFRJ

Resumo
Este trabalho reflete sobre as implicações de uma abordagem dialógica e participativa, seguindo princípios pedagógicos de Paulo Freire, na condução de uma pesquisa quantitativa sobre gosto musical e acesso à música na Maré, Rio de Janeiro. Concebida, aplicada e analisada por um grupo de moradores, em diálogo com acadêmicos das áreas de etnomusicologia de estatística, tal pesquisa teve como meta a produção de indicadores para reflexões acerca do local em que foram produzidas e, particularmente, da dinâmica das relações sociais expressas nas respostas aos 931 questionários aplicados. Os resultados aqui debatidos apontam não somente para uma crítica ao instrumento de produção de dados, mas também à necessidade de pesquisas qualitativas posteriores.

Palavras-chave: música, pesquisa participativa, métodos quantitativos

Abstract
This paper reflects upon the implications of a dialogic and participatory approach, following Paulo Freire's pedagogical principles, in carrying a quantitative research on musical taste and access to music at Maré, Rio de Janeiro. Conceived, applied and analyzed by a group of residents, in dialogue with academics in ethnomusicology and statistics, this research has as goal the productions of data to foster further reflection on the place in which they were produced and, in particular, the dynamics of social relations expressed in the answers to the applied 931 questionnaires. The results here discussed point at not only a critique of the data collection instrument, but also to the necessity of further qualitative research.

Keywords: music, participatory research, quantitative methods

Buscamos, através desta comunicação, apresentar uma reflexão mais aprofundada sobre uma pesquisa quantitativa de base censitária, no bairro Maré, Rio de Janeiro.

Discutiremos também a metodologia utilizada neste processo, ressaltando a importância do papel do pesquisador nativo, considerando ser esta uma proposta alternativa de construção do conhecimento. Iniciaremos o trabalho com uma contextualização do bairro, passando a uma apresentação do grupo de pesquisa, destacando a questão do pesquisador nativo, seguida de uma discussão sobre a metodologia, com a consideração de seus potenciais e desafios.

O bairro Maré é localizado próximo às principais vias de acesso à cidade do Rio de Janeiro, já que se situa entre a Av. Brasil, principal porta de entrada da cidade, a Linha Vermelha, via expressa que liga o Aeroporto Internacional Tom Jobim à Zona Sul, onde localizam-se, por exemplo, os bairros de Copacabana, Leblon, Ipanema, entre outros; a Linha Amarela, que liga o subúrbio à Zona Oeste, mais especificamente à Barra da Tijuca, bairro que aglomera boa parte da elite emergente no município. A Maré é formada por cerca de 132 mil habitantes divididos em 38 mil domicílios e 16 favelas, segundo dados do Censo Maré 2000[1], atualmente é composta por aproximadamente 19 favelas, que apesar de possuírem formação histórica e sócio-cultural diferentes, foram reunidas em um único bairro através da Lei Municipal nº. 2.119 de 19 de janeiro de 1994. Segundo Francisco Marcelo da Silva (2009):

> até hoje ainda traz consigo a denominação pejorativa e preconceituosa de *Complexo* da Maré. Denominação essa que é fortalecida e reproduzida pelas instituições públicas que teimam em não reconhecerem o decreto municipal de 1994 que elevou a Maré ao status de bairro.

Conforme dados fornecidos pelo acervo do Museu da Maré[2] (2010) a ocupação do espaço onde hoje se localiza o bairro dar-se-á por volta da década de 40, em virtude do crescimento do centro urbano do Rio de Janeiro e a retirada dos pobres dessas regiões centrais da cidade e dos bairros mais valorizados, principalmente nos anos 60 durante o governo estadual de Carlos Lacerda (1961-1965) que forçou essa migração. Neste contexto, as áreas suburbanas de antigas chácaras e locais alagadiços como mangues, são ocupados por trabalhadores pobres do Rio de Janeiro e outras regiões do país como norte, nordeste e do restante da região sudeste.

Essa composição multicultural proporciona uma grande diversidade na produção artística e principalmente musical. Tal multiculturalismo é o foco de trabalho do grupo Musicultura que se propõe a investigar através da etnomusicologia o universo musical como ponto de partida para o estudo mais amplo da sociedade.

O grupo Musicultura é um grupo de estudo e pesquisa em etnomusicologia situado em uma das favelas que compõem o bairro Maré, interessado, principalmente, na música da própria

1 Este Censo, publicado em 2002, foi realizado pela Organização Não Governamental Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM) em parceria com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a Prefeitura do Rio de Janeiro, o Instituto Pesquisas Econômicas Aplicadas (IPEA) e a Escola Nacional de Ciências Estatísticas (ENCE).

2 Fundado em 2006, surgiu a partir do desejo dos moradores de terem o seu lugar de memória e reflexão sobre as referências dessa comunidade, das suas condições e identidades, de sua diversidade cultural e territorial. O Museu da Maré é um conjunto de ações voltadas para o registro, preservação e divulgação da história das comunidades da Maré, em seus diversos aspectos, sejam eles culturais, sociais ou econômicos.

comunidade. Ele surgiu através de uma parceria entre o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – CEASM, ONG formada por moradores locais, e o Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ, a partir do projeto "Samba e Coexistência". É formado por estudantes de nível médio provenientes de escolas públicas e alunos da Universidade Federal do Rio de Janeiro, de graduação em diversas áreas[3] e de pós-graduação, apoiados pelo CNPq e Faperj. Inicialmente, o referido projeto foi estruturado em três fases: 1- formação, 2- pesquisa e 3- montagem do acervo. Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, entretanto, o grupo decidiu que o samba não seria o único objeto de estudo, por ser evidente a importância de sua relação com outros estilos, e optou por abranger em sua pesquisa outras práticas musicais locais. O projeto foi então reformulado e adotou o título de Música Memória e Sociabilidade na Maré, com o grupo se auto-intitulando Musicultura. Outra modificação do plano original, também determinada pelo curso da pesquisa, foi o fato de as três fases descritas não serem desenvolvidas numa ordem cronológica, e sim de forma simultânea.

O projeto tem identificado, documentado e refletido sobre diferentes estilos e gostos musicais, capacitando os jovens participantes em leitura e discussão de textos acadêmicos com base na pedagogia de Paulo Freire onde a educação envolve um ato político (Freire, 1970) portanto um trabalho coletivo, que reeduca todos os sujeitos e atores envolvidos. Esta perspectiva paulofreireana de educação permite que os indivíduos tornem-se participantes e sujeitos atuantes no seu processo de aprendizagem, potencializando as habilidades de cada um. Ao mesmo tempo em que constroem o conhecimento coletivo, através de ferramentas como a autonomia e o diálogo, apropriam-se do conhecimento que trazem usando-o a seu favor e nos diferenwtes lugares, pois acima de tudo o que se propõe é uma formação social. O formato de pesquisa que utilizamos traz consigo algumas dificuldades vivenciadas pelo grupo, as quais nos direcionam constantemente a novas reflexões e reformulações da nossa prática educativa, o que torna o nosso processo de construção de conhecimento maior em demanda de tempo e dedicação, porém, com maior aprofundamento e assimilação diferenciando-nos de outras propostas e ideias que encontramos hoje em projetos de pesquisa e extensão universitária. O trabalho colaborativo não tem a dimensão de levar conhecimento ou apenas estender-se à comunidade, mas sim construir junto com ela, contribuindo para a sociedade acadêmica e local. O grupo desenvolve atividades de pesquisa em uma área estigmatizada pelo desemprego, tráfico de drogas e pela violência associada à repressão policial. Dentro deste contexto, o grupo propõe a discussão e reflexão desses temas a partir dos principais participantes desta história – os moradores do bairro Maré.

É propósito do projeto realizar um mapeamento das práticas musicais locais e incentivar a reflexão acerca das mesmas, organizando um acervo que sirva a seus residentes através de consultas no local, exposições itinerantes e em eventos comunitários específicos. A partir do mapeamento dos costumes musicais locais e de registros variados (entrevistas, gravações em áudio, audiovisual, recortes de jornais e revistas, textos diversos, sem esgotar a lista) um

3 Em 2010, música, fonoaudiologia, história, pedagogia, física, biologia, ciências sociais, dança e serviço social.

banco de dados foi elaborado e é continuamente atualizado. Nele constam informações sobre compra e venda de música em diferentes suportes, projetos de educação artística, músicos da comunidade, plateias, além de materiais doados espontaneamente pelos moradores do bairro.

Uma vasta literatura do campo das ciências sociais e outras indicam[4] que a reflexividade envolvida no processo etnográfico deixou de ser exclusividade do etnógrafo. Isso informa que a velha fórmula de distinção entre nativo e etnógrafo deve ser reavaliada, inclusive, sinalizando um possível abandono dos termos.

> O reconhecimento da posição de subalternidade dos "nativos" (ou de "opressão", nos termos de Paulo Freire) levou ao desenvolvimento, por parte de estudiosos do Terceiro Mundo, de diversas formas de pesquisa participativa que prevêem o trabalho em conjunto de pesquisadores "profissionais" e de pessoas das comunidades "pesquisadas". Juntos, eles definem as questões a serem abordadas, os conceitos mais adequados para sua análise, colhem informações e buscam soluções para os problemas que originaram a pesquisa. Nesse tipo de pesquisa, a participação é tanto aquela das pessoas dos grupos "pesquisados" quanto aquela dos pesquisadores. Uma pesquisa assim concebida, que compreende uma importante dimensão política, de ação, não tem por objeto o "outro" (que estaria também na posição de "sujeito" da pesquisa) e sim a realidade em que ambos (pesquisador e comunidade) interagem (e dialogam) e que, nos termos de Freire, os "mediatiza". (CAMBRIA, 2008: p.203)

Definitivamente, o etnógrafo não é o único capaz de estabelecer relações de sentido.

De maneira direta, como bem colocou Eduardo Viveiros de Castro (2002, p. 116), "O conhecimento do sujeito não significa o desconhecimento do objeto". É nesse sentido que muitos antropólogos defendem a inversão dos procedimentos subentendidos na noção de observação participante. Nessa, a observação do "outro" é o foco central, sendo a participação apenas um meio para se alcançar o objetivo principal. Na participação observante, ao contrário, o foco não é o "outro", mas as relações desenvolvidas entre o pesquisador e esse "outro", isto é, o primado é da participação e não da observação. (Lassiter, 2005).

Dessa forma, no grupo Musicultura, a relação entre músico, morador e pesquisador é estreita, pois alguns dos pesquisadores do grupo desempenham pelo menos mais de um dos demais perfis listados, sendo que outros, em menor número, atendem a todos eles.

Uma preocupação freqüente nas discussões do grupo é a reflexão sobre questões colocadas pelo senso comum como verdades sobre as favelas, qual seja: "favelado só gosta ou só ouve funk e pagode"; "favela é lugar de marginal"; "favelados são potenciais artistas que precisam apenas ser lapidados"; também a frase proferida por Sergio Cabral, governador do Estado do Rio de Janeiro em entrevista ao portal G1, da Rede Globo, em 2007: "Você pega o número de filhos por mãe na Lagoa Rodrigo de Freitas, Tijuca, Méier e Copacabana, é padrão sueco. Agora, pega na Rocinha. É padrão Zâmbia, Gabão. Isso é uma fábrica de produzir marginal" (Portal G1, 2010). "Esses e outros ingredientes fazem com que a Maré seja, muitas vezes, assimilada a partir de estereótipos. Sendo assim, freqüentemente, os moradores são tratados como potenciais ameaças, repetindo a velha fórmula que associa pobreza à periculosidade. Outras vezes, pelo

4 Por exemplo, cf. ARAUJO, S. et al., 2006b.

contrário, há uma tentativa de assimilar os favelados a partir de determinadas qualidades exóticas, como se elas lhes fossem inatas como, por exemplo, uma natural aptidão para a música ou futebol". (Silva, 2009)

Essas são apenas algumas imagens estereotipadas criadas em torno dos territórios favelizados da cidade que vão muitas vezes de um extremo ao outro, ora tratando o favelado como ameaça, ora como vítima.

A partir dessas reflexões encontramos motivação para começar a dialogar com as práticas musicais do bairro usando aspectos quantitativos e, assim, complementando as observações feitas até então pelo grupo, quando se valia principalmente de observações participantes.

As pesquisas que vínhamos produzindo até o ano de 2006/2007 não estavam preocupadas em responder perguntas tais como: qual é ou quais são as músicas que estão mais presentes na Maré? Entretanto, em várias oportunidades, após apresentarmos nossos trabalhos em fóruns acadêmicos ou não-acadêmicos, essas e outras perguntas de teor mais quantitativo apareciam e, quase sempre, não sabíamos responder com precisão.

Diante disso, começamos a desenhar uma nova pesquisa que pudesse responder essas e outras perguntas sobre as preferências de gosto e consumo musical dos moradores. Esse trabalho seria, portanto, uma oportunidade de complementar nossos olhares sobre a música mareense e ser, simultaneamente, uma nova fase em nossa formação.

Durante a etapa de formação – cerca de seis encontros realizados de março a junho de 2006 – com o apoio de Dalcio Marinho, professor de geografia e estatística da Universidade Federal Fluminense, discutimos acerca da metodologia de pesquisa utilizada pelo IBGE, como se dá a construção de uma amostra, como se dá a seleção de entrevistados (que critérios usar), as margens de erro, a diferença entre uma amostra probabilística e uma não probabilística, diferenças entre amostra e censo, a importância da aleatoriedade na pesquisa, diferença entre pesquisa em população finita e infinita, qual seria a cobertura de nossa pesquisa e como seria a abordagem ao entrevistado, etapa importante no diálogo com a comunidade.

Decidimos pela pesquisa amostral, definindo cotas relativas a gênero (quantidade de homens e mulheres proporcional à população local) e idade (estratificados a partir de 15 anos) de acordo com o Censo Maré 2000. Logo em seguida, escolhemos Nova Holanda e Baixa do Sapateiro como os lugares a se pesquisar, em função de termos sobre os mesmos uma quantidade maior de anotações de pesquisa etnográfica.

Em um segundo momento, através de discussões e decisões coletivas foram elaboradas as 24 perguntas presentes no questionário, 17 referentes ao gosto musical e outras 7 sobre o perfil dos entrevistados. De junho a agosto de 2006, foram aplicados todos os 931 questionários. Para isso, foram necessárias em média duas idas a campo por comunidade para cada entrevistador. A equipe foi dividida em ruas estratégicas, com a presença de três pesquisadores em cada uma delas. Em cada comunidade havia nove ruas

sendo cobertas. No total, eram 27 entrevistadores em campo.

Durante os meses de setembro e outubro de 2006, nos detivemos à revisão geral dos questionários. Nesta fase, os questionários foram recontados e separados em cotas. Alguns entrevistadores tiveram que retornar ao campo, para completar suas entrevistas. Fizemos também uma revisão de erros simples, como falhas na numeração das questões, e descartamos eventuais questionários que não estavam corretos, por exemplo, alguns além do limite estipulado por faixa etária.

Na fase de revisão crítica, relemos questão a questão, nos atendo aos detalhes e, coletivamente, definimos que tipo de correção poderia ser feita no questionário, para facilitar na fase posterior, a digitação. Por exemplo, o nome do cantor é Zeca Baleino, como registrado na resposta, ou Zeca Baleiro, artista conhecido? O grupo, a partir disso, debateu se corrigiria ou deixaria do jeito que estava escrito; optando por manter os dois nomes seria necessário criar um novo código, pois se tratava de admitir a existência de dois artistas diferentes.

Esta fase gerou bastante discussão no grupo. E, como foi construída coletivamente, levou um tempo próprio de execução, diferente da pesquisa tradicional, geralmente coordenada por um só pesquisador, que assumirá individualmente a responsabilidade pelos resultados.

Não podemos deixar de mencionar que uma das maiores dificuldades que encontramos nesse formato de pesquisa que nos propomos a realizar, é a relação tempo/ produtividade/ adaptação de cada membro com o grupo, ou seja, por ser um trabalho de construção coletiva, demanda um tempo superior aos prazos que normalmente nos é exigido, pois existe uma dificuldade, que muitas das vezes está relacionada à inserção de novos integrantes no grupo e na desconstrução do pensamento individualista construído pela atual sociedade que valoriza muito mais o produto final sem se preocupar com o processo. Juntamente a isto, temos que ter a preocupação constante de desconstruir as figuras de opressor/oprimido que cada integrante traz consigo, e que constantemente é reforçada nos meios sociais além do grupo em que vivemos.

Essas dificuldades são estendidas aos diversos desdobramentos que a pesquisa abrange, incluindo nesse caso a conclusão e divulgação das análises dos dados.

No primeiro semestre de 2010 concluímos dois momentos importantes da pesquisa, a fase de codificação dos questionários (feita também de modo coletivo) e a digitação dos mesmos. Durante esse período estivemos concentrados no processo de análise dos dados obtidos, processo esse que, inevitavelmente, foi simultâneo ao momento da codificação. Selecionamos dois dados entre os que mais se sobressaíram.

O pagode é sempre o mais citado nas faixas etárias até os 50 anos. De 50 a 59, o tipo mais citado é a música romântica e, acima de 60, é o samba. Portanto, o gosto pelo pagode, cuja popularidade é mais recente, aparece com menos freqüência à medida que a idade dos entrevistados avança.

Outra situação ocorreu diante das perguntas: "Que tipo de música ou artista você acha que as pessoas mais ouvem na Maré?" e "Que tipo de música você mais gosta?". À primeira pergunta, 61,82% das pessoas responderam funk (ou funk junto a outro estilo) e 23,53% responderam pagode (ou pagode junto a outro estilo). Já quando perguntadas sobre que tipo de música elas mais gostam, as mesmas pessoas responderam: 24,94% pagode; 12,68% gospel e evangélica; 12,25% MPB, e a lista segue até chegar ao funk com 6,61%.

Ao analisar esses dados, temos então uma aparente contradição entre o que as pessoas dizem ouvir, e o que acham que a maioria das pessoas ouve. A maioria respondeu que o que mais se ouvia na comunidade era funk, mas nem tantos assim o citaram como música de sua preferência.

Apresentaremos então duas possíveis leituras sobre essa discrepância: um fator que poderia ter influenciado a resposta das pessoas é o "estigma" atribuído à favela, como sendo um local da desordem, realidade que deveria ser extinta. Desta forma, são socialmente criados externa e internamente estereótipos em relação à música que representa a favela, como acontecido anteriormente com o samba e hoje com o funk. Portanto, muda-se o estereótipo, permanece o estigma. É importante lembrar também que este estigma tem a ver com a visibilidade que estes gêneros musicais recebem quando ganham proporção para além das favelas. Em outras palavras, poucos "assumem" gostar de funk, afirmando: "Todo mundo gosta de funk, mas eu não". Outra explicação pode ser a diferença entre escuta "pessoal" e "o que se ouve nas ruas". A pergunta "o que mais se ouve na Maré?" pode ser interpretada alternativa ou simultaneamente como: "o que mais se ouve nas ruas da Maré?" pois, geralmente ouve-se funk em volume muito alto.

Um trabalho como esse, uma pesquisa quantitativa sobre gosto e acesso à música, concebida pelos moradores do espaço pesquisado, possui, ao que nos consta, um caráter inédito em pesquisa musical. Dessa forma, acreditamos que essa é uma experiência que tanto a academia como órgãos de gestão cultural poderiam usar como referência para produção de indicadores.

Esse trabalho também permitiu a continuação do diálogo do grupo Musicultura com o ambiente acadêmico. O processo de análise dos dados codificados foi feito junto a um estatístico do Instituto de Estudos em Saúde Coletiva da UFRJ, Ronir Raggio, que ministrou uma formação em um software apropriado para a tarefa. Além disso, recentemente fomos convidados para escrever um artigo em um livro sobre economia da música organizado pelo professor da Escola de Comunicação da UFRJ, Micael Herschmann.

O diálogo com a comunidade também rendeu novas situações. As informações recolhidas sobre o funk nos estimularam a complementar nosso olhar sobre essa prática com mais pesquisas etnográficas, o que na prática significa que abrimos um canal de interlocução com funkeiros locais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAUJO, Samuel et al. A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré. **Revista Transcultural de Música**, Barcelona, n. 10, dez. 2006. Disponível em http://www.sibetrans.com/trans/trans10/indice10.htm. (Último acesso: 23/22/2010)

ARAUJO, Samuel. From neutrality to praxis: the shifting politics of ethnomusicology in the contemporary world. **Musicological Annual**, Ljubljana, no. 44, p. 13-30, 2008.

CAMBRIA, Vincenzo**.** Diferença: uma questão (re)corrente na pesquisa etnomusicológica. **Música & Cultura** n°3, 2008.
(Periódico eletrônico indexado, disponível em www.musicaecultura.ufba.br. Último acesso: 03/03/2009)

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O nativo relativo. **Mana**, Museu Nacional da UFRJ, v. 1, n. 8, p. 113-148, 2002. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132002000100005&script=sci_arttext (Último acesso: 23/11/2010)

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

LASSITER, Luke E. **The Chicago guide to collaborative ethnography**. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

SILVA, Francisco Marcelo da. **Projetos de integração social de comunidades**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Altos Estudos, 2009.

SILVA, Sinesio Jefferson Andrade. **Memória dos sons e os sons da memória: uma etnografia musical da Maré**. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 2009.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS

Museu da Maré
http://www.museudamare.org.br/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=103&Itemid=124

Portal G1
http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL155710-5606,00-CABRAL+DEFENDE+ABORTO+CONTRA+VIOLENCIA+NO+RIO+DE+JANEIRO.html

APONTAMENTOS PARA UM ESBOÇO DA HISTÓRIA DO CAVALO-MARINHO NA PARAÍBA.

Agostinho Lima
agostinho@musica.ufrn.br
Escola de Música/UFRN

Resumo
Nesta comunicação apresentamos um esboço da história da brincadeira do boi na Paraíba, do início do século XX até a atualidade. Objetivamos com isso demonstrar as localidades e regiões onde havia e há a brincadeira; pontuar sua mobilidade geográfica no curso da história e fornecer dados que permitem o vislumbre da brincadeira como uma construção de agentes culturais, brincantes e simpatizantes, em determinadas circunstâncias. Para isso, nos apoiamos em registros realizados ao longo da história por alguns estudiosos e, principalmente, nos depoimentos de brincantes idosos e experientes que vivenciaram momentos importantes dessa história – depoimentos colhidos através de entrevistas semi-estruturadas e examinado a partir de contribuições metodológicas da história oral, como apontadas por Meihy (1998). Observou-se que no passado a brincadeira do boi era presente em todo o Estado, mas gradativamente foi se desaparecendo no interior e se fixando, quase que exclusivamente, na região metropolitana de João Pessoa. Há dois momentos importantes nesse decurso: a intensa migração da brincadeira de localidades do Litoral e do Agreste para Bayeux e o distrito de Várzea Nova, entre as décadas de 1950 e 1960, locais onde ocorreu uma intensa atividade de grupos desse folguedo; e a mudança na denominação da brincadeira, de boi-de-reis para cavalo-marinho, na década de 1980. O esboço desse panorama histórico – que comporta alguns de seus momentos significativos e seus principais agentes, do passado e do presente – pode ser importante para análise e compreensão da brincadeira do boi na atualidade.

Palavras-chave: brincadeira do boi, história, Paraíba.

Abstract
In this communication we present an outline of the history of the ox play in Paraíba, of the early twentieth century until the present. We aim to demonstrate that the localities and regions where there was and there is the ox play; to punctuate their geographic mobility in the course of history and provide data that allow a glimpse of the ox play as a cultural construct by cultural agents , revelers and supporters in certain circumstances. For this, we rely on records taken throughout history by some scholars, and especially in the statements of old and experienced revelers who experienced important moments in this history - testimonials collected through semi-structured examined from the methodological contributions of oral history, as pointed out by Meihy (1998). In the past the ox play was present in throughout the state, but it was gradually disappearing in interior and settling almost exclusively in metropolitan area of João Pessoa. There are two important moments in this course: the heavy migration of ox play to coastal towns and to the Agreste, Bayeux and the District of Várzea Nova, between the decades of 1950 and 1960, places where an intense activity occurred of groups of merriment, and the change in name of joke, boi-de-reis to Cavalo-Marinho in 1980s. The outline of the historical view - which includes some of his significant moments and their key players from past and present - can be important for analyzing and understanding the brincadeira de boi today.
Keyword*s: Ox play, history, Paraíba.*

A brincadeira do boi parece existir desde séculos passados, embora não existam registros escritos sobre isso, como existem sobre a brincadeira em Pernambuco. O primeiro escrito e os primeiros registros sonoros feitos dessa brincadeira no início do século XX indicam a longevidade da mesma.

Na busca de composição de um esboço da história dessa brincadeira, registros sonoros e escritos tiveram muita importância. Mas, foram são os depoimentos orais de pessoas envolvidas com a brincadeira que possibilitam uma maior coleta de dados. Assim, a orientação metodológica da história oral, como pontua Ferreira (2002) foi valorosa para a pesquisa, dado que é muito do que aqui se encontra é parte da história de pessoas e inscrita apenas em suas memórias. Como maneira de se aferir alguns dados como anos, décadas, locais, pessoas, acontecimentos importantes da vivência cultural das pessoas – como o trabalho com determinado mestre, a participação em determinado grupo, etc – citados em determinados depoimentos, consideramos os diversos depoimentos de um mesmo entrevistado e contrastamos com as informações de outros brincantes, sobre o mesmo assunto, por exemplo. Contrastamos com outros eventos citados pelos mesmos e com acontecimentos cujas datas marcam mais vivamente a memória das pessoas, seja casamento, mudança de uma localidade, morte ou nascimento de algum familiar, etc.

Discorrendo acerca da brincadeira há muitas décadas atrás, Antonio Feliciano, nascido em 1932, comenta que conheceu a brincadeira do boi na zona rural do município de Guarabira, no Agreste Paraibano:

> Eu tinha de nove pra dez ano. Era um pessoal dum sítio perto da gente, naqueles interior de Guarabira, né? O povo, gente assim! [em grande quantidade], ficava em redor dos dançarino e era aquela correria quando o boi se soltava. Faz tempo... é bom ver de novo... naqueles tempo tinha mais. (Antonio Feliciano, 2007 – Entrevista).

E o rabequeiro José Hermínio, nascido em 1929, comenta sobre a idade que conheceu a brincadeira, a localidade, mestres e a denominação boi-de-reis:

> Boi de reze foi dêrnade pequeno. Primeiramente foi em Lagoa do Padre, abaixo de Cajá (...). Eu tinha idade de uma faixa de quinze ano por aí. Eu brinquei a primeira vez foi boi de rezes, cavalo-marinho eu não brinquei não (...). O mestre era Luiz Benedito. Era chamado Luiz Pintado. Era nos sítio de roça, naquela época. O povo das casa é que mandava chamar. Mas dava gente! (José Hermínio, 2007 – Entrevista).

Mestre Zequinha, José Francisco Mendes, nascido em 1948, menciona que começou a brincar cedo, na década de 1950:

> Comecei brincar boi-de-reze com idade de dez ano. Brincava em Curral de Cima ali perto de Mamanguape, abaixo de Jacaraú. A gente morava no sítio. Apareceu um senhor brincando boi-de-reze lá, aí meu pai levou eu e meus irmão... aí, cheguei lá eu muito pequenenin, né? Ele disse: tem uma vaguinha pra você, você quer brincar de dama ou quer brincar de galante? Comecei brincar de dama. (Mestre Zequinha, 2007 – Entrevista).

O falecido Mestre Gasosa, José Raimundo da Silva, nascido em 1930 na cidade de Borborema, Brejo paraibano, diz que:

> Eu vi essa brincadeira do boi com um tio meu. Ele mestrava um grupo, lá onde a gente morava. Eu devia ter de oito pra nove ano de idade. Me alembro daqueles aboio que ele dava quando eu ia assistir as apresentação. (Mestre Gasosa, 2000 – Entrevista).

Mestre Zequinha refere-se a um mestre que conheceu na adolescência com um grupo de boi no município de Mamanguape, Mata Norte da Paraíba:

> Rapaz, esse grupo que eu conheci foi em Zá lagoa... É município de Mamanguape também. Agora já é outro sítio. Conheci com Mestre Zé Maico de Belém de Caiçara [Agreste paraibano]. Que brincava lá, saía brincando pelos sítio. (Mestre Zequinha, 2007 – Entrevista).

Ele diz que por volta dos quinze anos de idade, na década de 1960, entrou no grupo de boi-de-reis do Mestre Bernardo e cita os sítios de Itapesserica, Zá Lagoa, Laranjeira, Torrão, Curral de Cima e Campina de Neco Anjo, como locais da circunvizinhança de Mamanguape onde havia grupos de boi. Em Curral de Cima ele brincou com o Mestre Manoel Paulo. Mestre Zequinha casou-se em 1967, aos 19 anos, e foi morar no sítio Moreno, no município de Sapé, onde conheceu os grupos dos mestres Severino Rosa, Zé Biu e Cazuza, de comunidades rurais próximas, e o Mestre Luiz Gonzaga, em Araçagi, no Agreste paraibano.

Esses depoimentos, que se reportam às décadas de 1940, 1950 e 1960, apresentam uma geração importante de mestres e grupos que constituíram a história desse folguedo no interior da Paraíba. Os municípios citados são da mesorregião do Agreste, microrregiões do Brejo e Guarabira, e do litoral Norte da Paraíba, onde havia uma intensa atividade de grupos de boi. Sendo, principalmente, dessas regiões que mestres e grupo migram para a região metropolitana de João Pessoa.

***

A menção escrita mais antiga à brincadeira do boi na Paraíba é de 1902, do cronista José Rodrigues de Carvalho. Ele observa que o folguedo era chamado "bumba-meu-boi" ou "bailes" e que sua origem "primitiva" é a zona rural, mas que existia nas cidades, o que incluía a capital do Estado. Ele comenta que:

> Durante a primeira quinzena de janeiro aquela grosseira e insulsa pagodeira traz o povoléu, a massa anônima da canalha abandonada, fora da monotonia rude da luta pela vida, disposta a rir, a rir ingenuamente. Pelas cidades o boi perde a sua graça primitiva; na roça, porém, a coisa toma proporções de acontecimento notável. (Carvalho, 1995, p. 53).

Outro livro é o "Boi da Paraíba", de Rafael de Carvalho. Nele há ilustrações de personagens da brincadeira e um relato da vida do Mestre José Felix, que viveu entre os

municípios de Belém, Pirpirituba e Guarabira, em décadas anteriores a 1970. Mestre José Felix aprendeu a brincar com Severino Dondon, um lendário mestre de boi-de-reis[1]. Outros mestres citados são João Henrique, de Guarabira; Manoel Moreira, de Pirpirituba e Luiz Coruja, da cidade de Belém (Carvalho, 197?).

Mário de Andrade, entre 1928 e 1929, registrou melodias do folguedo do boi no Nordeste, principalmente no Rio Grande do Norte e em Pernambuco. Na Paraíba ele registrou aboios, toadas com aboio e cocos que fazem referência ao boi. Umas poucas músicas do livro "As melodias do boi e outras peças", como "Boi Valeroso" e "Vitalina e Juvenal" (Andrade, 2002, p. 84), parecem ser da brincadeira, pois partes delas são encontradas em outros registros feitos ao longo da história. No entanto, não há menção das cidades e folguedos onde essas melodias foram recolhidas. No terceiro tomo de "Danças dramáticas do Brasil" (Andrade, 1982), ele apresenta um amplo registro da brincadeira do boi em Pernambuco e Rio Grande do Norte. Nas músicas recolhidas no Rio Grande do Norte, observa-se a maior semelhança com as músicas encontradas na Paraíba, no passado e atualmente, o que indica a possibilidade de que nestes dois Estados ocorreram mais trocas e a base de criação do folguedo pode ter sido a mesma.

Em 1938 a "Missão de Pesquisas Folclóricas" esteve no Estado da Paraíba, e registrou músicas da brincadeira do boi em cidades como Patos, onde foram registradas melodias de um bumba-meu-boi; em Souza e Coremas, onde foram feitos registros de um bumba-meu-boi e de um reisado, respectivamente, e Pombal, no Sertão. Nos municípios de Areia, no Brejo paraibano, foram registradas músicas de um bumba-meu-boi (Andrade, 2006). Esse registro feito pela missão coordenada por Mário de Andrade é importante, pois demonstra que a brincadeira existia no Sertão da Paraíba. Mas, atualmente, não há mais registros dessa brincadeira nessa região.

É provável que muitos brincantes tenham vindo para a região metropolitana de João Pessoa a partir da década 1960, migrados da zona rural dos municípios de Sapé, Mari e Pilar; Itapororoca, Mamanguape, Jacaraú e Rio Tinto na Mata Norte; e Guarabira, Belém e Araçagi, da microrregião de Guarabira. Sendo no município de Bayeux e na localidade de Várzea Nova, onde a maioria dos brincantes se fixou, isto pela possibilidade de trabalho na cana-de-açucar, na pesca ou na agricultura familiar.

Nos registros realizados pela Missão de Pesquisas folclóricas em 1938 e por Oswaldo Travassos na década de 1970 há músicas do personagem "Cavalo-marinho", mas todos os brincantes entrevistados dizem que o folguedo era denominado como boi-de-reis e não cavalo-marinho. Alguns mestres que brincaram nas cidades do interior foram:

- Mestre Paizinho, do Município de Rio Tinto.
- Mestre Manoel Paulo, do município de Curral de Cima, Zona da Mata Norte.
- Mestres José Felix e Luiz Coruja, do município de Belém.
- Mestre Luiz Benedito, da zona rural do município de Cajá.
- Mestres Severino Dondon e João Henrique da microrregião de Guarabira.

1 Na brincadeira há a música da boneca Margarida. Nela há um verso que se repete obstinadamente "Ô Iaiá, Dondon" que é, provavelmente, uma referência ao mestre Severino Dondon.

- Mestres Severino Rosa, Zé Biu e Cazuza, do município de Sapé.
- Mestre Manoel Moreira, do município de Pirpirituba.
- Mestre Zé Marco, do município de Belém de Caiçara, Brejo paraibano.
- Mestre Bernardo do município de Mamanguape, Litoral Norte da Paraíba.
- Mestre Manuel Luca, do município de Itapororoca.
- Mestre Augusto Herculano, do município de São Miguel de Taipu, Litoral sul da Paraíba.
- Mestre Luiz Gonzaga, do município de Araçagi.

Não há mais a brincadeira do boi nas cidades anteriormente citadas, nas quais a atividade de grupos era muito intensa. O rabequeiro Artur Hermínio comenta que "... Num sei se hoje tem. Acho que se aparecer uma brincadeira dessa no interior, vai dar tanta da gente que é capaz de morrer agarrado, porque lá não tem mais disso". (Artur Hermínio, 2000 – Entrevista).

Depoimentos dos brincantes indicam que era intensa a atividade de grupos de boi em Bayeux e que os brincantes participavam de mais de um grupo, o que concorria para a consolidação do folguedo. Isso contribuía para a criação de novos grupos e a disseminação da brincadeira. Os brincantes mais experientes criavam seus grupos, como o fizeram Paizinho e Rosendo, por exemplo. José Hermínio cita alguns mestres importantes que brincaram em Bayeux e Várzea Nova:

> Ta vendo Mestre Paizinho? Eu brinquei com ele de primeiro galante, de contramestre, depois fui tocar rabeca que o tocador dele morreu. Eu tava com a idade de vinte e poucos ano. Brinquei oito ano. Toquei com Mané Luca, de Várzea Nova. Toquei com Zé do Boi, que o povo chamava de Zé Barragrande. Toquei com Zé Florindo, lá do Varjão. Toquei com um bocado de mestre. Toquei com Rosendo que já foi contramestre de Raul. Aí, foi o tempo que eles se desgostaram e eu não sei o que houve. Rosendo fez o grupo dele. Naquele tempo tinha muita gente pra brincar e num era difícil de fazer um grupo. Agora era reis de espada, né? Num era cavalo-marinho não. (José Hermínio, 2007 – Entrevista).

Mestre Zequinha diz que desde 1969 morava em Várzea Nova e lá conheceu o grupo de boi-de-reis do Mestre Manuel Lucas, que "era lá do Timbó, de Jacaraú abaixo, ali de Mamanguape pra cima" (Mestre Zequinha, 2008 – Entrevista). Manuel Lucas nasceu em 1922 no município de Itapororoca e conforme Zequinha brincava pela região da Mata Norte, antes de migrar para Várzea Nova. O trabalho desse mestre foi registrado na década de 1970 pelos pesquisadores Oswaldo Trigueiro e Dalvanira Gadelha, em "Danças e folguedos da Paraíba" (Fontes, 1982). Altimar Pimentel registrou uma apresentação do grupo desse mestre no seu livro "Boi de reis" (Pimentel, 2004).

No boi-de-reis do Mestre Manuel Lucas quem fazia o papel de Mateus era o atual Mestre Zequinha que trabalhou de cinco a seis anos com Manuel Lucas, na década de 1970. Em 1977, Oswaldo Trigueiro e Altimar Pimentel registram músicas do grupo de Manuel Lucas e nelas se escuta a voz de Zequinha (Trigueiro, 1977).

Sobre a denominação cavalo-marinho o pandeirista Antonio Bita diz que "Depois

do boi-de-rezes inventaro o cavalo-marinho, em Bayeux. Inventaro, aprendero com Raul que brincava de cavalo-marinho". (Antonio Bita, 2007 – Entrevista).

No final da década de 1970, Zequinha conheceu o grupo de cavalo-marinho de Mestre Raul, com o qual brincou até o início da seguinte. Ele diz:

> Aí foi o tempo queu comecei a brincar com o mestre Raul, ali em Várzea Nova. Ele tava com a brincadeira de cavalo-marinho lá em Várzea Nova e eu perguntei a ele de onde era a brincadeira. Ele dixe que era de Bayeux. (Mestre Zequinha: 2007 – Entrevista).

Mestre Raul foi o primeiro a criar um grupo denominado Cavalo-marinho, e isso ocorreu em Bayeux. A denominação cavalo-marinho, para a brincadeira, era encontrada apenas em Pernambuco. Conforme os escritos de Lopes da Gama, citado em Cascudo (1986), e Borba Filho (1982) a denominação era Bumba-meu-boi e cavalo-marinho era apenas um personagem na brincadeira do boi.

Mestre Raul trouxe essa denominação do Litoral Sul da Paraíba, vizinho à Zona da Mata Norte de Pernambuco onde a brincadeira é denominada cavalo-marinho. Em entrevista a Josane Moreno, Mestre Augusto Herculano, do município de São Miguel de Taipu, e mestre Neco Cirandeiro, da cidade de Pilar, ambas localizadas no Litoral Sul da Paraíba, dizem que foi com Mestre Raul que participaram de um grupo de cavalo-marinho pela primeira vez. (Moreno, 1998, p. 8).

Essa tendência à mudança de nomenclatura encontra-se na postura de Mestre Gasosa. Quando ele veio morar em Bayeux brincou no cavalo-marinho de Mestre Raul e depois foi contramestre no boi-de-reis de Mestre Messias, que atuou em Bayeux nas décadas de 1970 e 1980. A toadeira Eliete Mendes diz que "... Aí, foi o tempo que Mestre Messias não pôde brincar mais e entregou a brincadeira pra ele. E ele fez um cavalo-marinho". (Eliete Mendes, 2009 – Entrevista).

A brincadeira do boi existe na maioria dos Estados brasileiros, mas as diferenças na estrutura e no repertório musical podem ser grandes, como ocorrem nas brincadeiras na região Nordeste e na região Norte do país. Nos Estados da Paraíba e Rio Grande do Norte a organização formal da brincadeira, as músicas, cenas, personagens são bem semelhantes, como demonstra Lima (2008) e a denominação comum é boi-de-reis. Já em Pernambuco, Estado vizinho, a denominação mais usual é cavalo-marinho e, por exemplo, muitas músicas são diferentes ou têm ritmo-melódico mais acelerado; também as partes da brincadeira são diferentes, como demonstra Murphy (1994).

Os brincantes mais antigos denominavam o boi-de-reis como "reis de espadas" ou "boi-de-espadas", devido à dança das espadas realizada durante a apresentação, onde mestre e contramestre lutam com espadas. Os depoimentos dos brincantes indicam que havia uma diferença: no boi-de-reis tinha a "dança das espadas", com suas respectivas músicas, e no cavalo-marinho tinha a "dança dos arcos", com suas respectivas músicas. Mestre João diz que

:

> ... O boi-de-reis puro só tem a dança de espadas. É uma do mestre e uma do contramestre. Não tem arco. Não tem aquela dança do arco. Agora o cavalo-marinho tem a dança do arco. É fulô, é fulô, é fulo, ai meu bem é fulô. Essa pertence ao cavalo-marinho. (Mestre João do boi, 2006 – Entrevista).

Tem-se que com a mudança de nomenclatura ocorreu a esse período uma mudança na dança e na música da brincadeira. No entanto, a música da dança dos arcos não veio da brincadeira em Pernambuco. Ela tem o perfil rítmico-melódico das músicas encontradas na Paraíba e no Rio Grande do Norte. Até certo tempo depois da criação do cavalo-marinho na Paraíba, os grupos denominados como boi-de-reis e cavalo-marinho eram tidos como diferentes, mas com o passar do tempo foram se misturando. Mestre João observa que:

> Tão misturando cavalo-marinho com boi-de-reis, boi-de-reis com cavalo-marinho. Ta um abacaxi no mei do mundo que ninguém sabe o que é. Ninguém sabe mais o que é cavalo-marinho, nem boi-de-reis, nem nada. (Mestre João do boi, 2006 – Entrevista).

A partir de então é instaurada a tradição do cavalo-marinho na Paraíba, mas mantendo-se o formato e os conteúdos do boi-de-reis. Nesse caso não há a invenção de uma nova tradição, mas a intervenção em uma tradição que "... implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com o passado histórico apropriado. (Hobsbawn, 1997, p. 9).

Os mestres que atuaram em Bayeux e Santa Rita, entre as décadas de 1950 a 2000, foram:

- Mestre Paizinho, décadas de 1950 a 1960. (Bayeux)
- Mestre Raul, décadas de 1960 a 1980. (Bayeux)
- Mestre Rosendo, décadas de 1960 a 1970. (Bayeux)
- Mestre Manuel Lucas, décadas de 1960 a 1970. (Várzea Nova, Santa Rita)
- Mestre Zé do boi, décadas de 1960 a 1970 (em João Pessoa).
- Mestre Messias, décadas de 1970 a 1980. (Bayeux).
- Mestre Gasosa, décadas de 1970 a 2000. (Bayeux).
- Mestre Neco Cirandeiro, década de 1990. (Várzea Nova, Santa Rita).

Em 1992 Zequinha cria um grupo de cavalo-marinho em Várzea Nova, junto com Neco Cirandeiro, Manoel Francisco do Nascimento, natural de Pilar, Zona da Mata da Paraíba. Nascido em 1940, Seu Neco conheceu a brincadeira do cavalo-marinho com o Mestre Augusto Herculano, da cidade vizinha de São Miguel de Taipu. Sobre a criação desse grupo, Zequinha diz:

> Comecei um boi-de-reis, mas vi que não dava certo porque os menino num dançava bem as dança que eu tinha pra butar, aí eu fiquei dançando cavalo-marinho, porque era três trupé só. Aí, tinha um cabra lá que se chamava Neco Cirandeiro, aí começou a brincar mais eu e dixe que era mestre também de cavalo-marinho, ele morava em Várzea Nova. O grupo era meu, aí ele começou brincar mais eu, aí eu dava pra ele

> mestrar também. (...) Aí, foi um tempo que houve um descontrole lá das pessoa e eu vi que num dava pra ir pra frente mais, aí eu fui e acabei. (Mestre Zequinha, 2007 – Entrevista).

Nesse depoimento Mestre Zequinha afirma que as danças do boi-de-reis são mais variadas que as do cavalo-marinho. Boa parte dos brincantes era de Bayeux, como Antonio Soares, que diz:

> Eu brincava com mano, com Zequinha. Aqui e em Várzea Nova. Eu era o Mateus... O mestre era Zequinha. A gente tinha tudo. Aí, a gente levemo os bicho, cavalo, margarida, bode, porque na casa dele num tinha lugar pra ficar. Aí, levemo pra Várzea Nova, pra casa do Birico que brincava nóis. Aí, lá ele deixou na chuva e acabou os bicho tudo e aí num deu mais pra brincar. (...) Aí, a gente viemo brincar com Gasosa, ele era o Mateu e eu era o Birico. (Antonio Soares, 2008 – Entrevista).

***

Bayeux foi a "porta de entrada" para a vida urbana de muitos migrantes da zona rural; cidade para onde eles trouxeram seus costumes, vivências e experiências culturais. Mestre Vavá, Edvaldo Paulino da Costa, afirma que:

> Antigamente, aqui em Bayeux, tinha muita coisa, mas foi se acabando quase tudo. Tinha mais tribo indígena e mais cavalo-marinho. Lapinha tinha muito. A lapinha de seu Bernardo, de Zé de Souto. Mana tinha uma lapinha. Tinha o pastoril de Mestre Fuzarca. Tinha coco de roda com João do Mangue ali naqueles sítio de Imaculada. Hoje tem a ciranda de Jagunço, Eurides e Zequinha, mas quando morrer acaba. (Mestre Vavá, 2009 – entrevista).

O grupo de cavalo-marinho de Mestre Zequinha foi criado em 2004, com muitas dificuldades. Tem vinte e quatro brincantes e muitos deles participam em mais de um folguedo, como na Barca, na tribo indígena, na ciranda, em grupos de quadrilha junina, de capoeira e de teatro de mamulengo.

Os seis músicos e os que fazem o papel de Mateus, Birico e Catirina têm acima de cinqüenta anos, são os mais experientes e alguns vieram da zona rural. Todos são da religião católica. Seis mulheres participam do grupo: duas cantando, duas dançando como damas e duas como galantes. No passado, dançar de galante era coisa apenas para homens, mas isso mudou. A maioria dos adultos do sexo masculino é de trabalhadores, alguns da construção civil. Dalvanira Gadelha, discorrendo sobre o passado dos grupos da cidade de Bayeux, diz que "... os dançarinos são pescadores e agricultores" (Fontes, 1982, p. 170). Isso indica que houve uma mudança nas atividades profissionais e de subsistência dos brincantes desse folguedo.

Atualmente na região metropolitana de João Pessoa há o grupo de cavalo-marinho do Mestre Zequinha, em Bayeux; o Cavalo-marinho Infantil de Mestre João do Boi e o Boi-de-reis Estrela do Norte, de Mestre Pirralhinho, em João Pessoa. Nesses grupos apenas a dança dos arcos é apresentada e não mais a dança das espadas. No município de Pedras de Fogo, vizinho ao Estado de Pernambuco, há um grupo de cavalo-marinho. Este grupo é igual a todos os

grupos de cavalo-marinho de Pernambuco, na estrutura e nas músicas, e bastante diferente dos anteriormente citados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

_____. **As melodias do boi e outras peças**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002.

BORBA FILHO, Hermilo. **Apresentação do bumba-meu-boi**. Recife: Editora Guararapes, 1982.

CARVALHO, Rafael de. **Boi da Paraíba**. Rio de Janeiro: edição pessoal, 197?.

CARVALHO, José Rodrigues de. **Cancioneiro do Norte**. 4ª edição fac-similar. João Pessoa: Conselho Estadual de Cultura/Secretária de Educação e Cultura, 1995.

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

FERREIRA, Marieta de Moraes. História, tempo presente e história oral. **Topoi**, Rio de Janeiro, Nº. 5, p. 314-332, setembro. 2002.

FONTES, Dalvanira Gadelha. Danças e folguedos da Paraíba. In PELLEGRINI FILHO, Américo (Org.). **Antologia do folclore Brasileiro**. São Paulo: EDART, 1982, p. 165-182.

HOBSBAWN, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 9-23.

LIMA, Agostinho. **A brincadeira do cavalo-marinho na Paraíba.** Salvador. 2008. 863 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Música – Etnomusicologia) – UFBA.

MEIHY, J.C. **Manual de História Oral**. São Paulo: Loyola, 1998.

MORENO, Josane C. Santos. **Versos e espetáculo do cavalo-marinho de Várzea Nova**. João Pessoa. 1998. 123f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras) – UFPB.

Murphy. John P. **Performing a Moral Vision: An Ethnography of Cavalo-Marinho, a Brazilian Musical Drama**. Columbia. 1994. 187 f. Tese de doutorado (School of Arts and Sciences) – Columbia University.

PIMENTEL, Altimar. **Boi de reis.** João Pessoa: FIC, 2004.

ENTREVISTAS REALIZADAS EM PESQUISA DE CAMPO.

ANTONIO BITA (Severino Belo Alexandre). Entrevistado em outubro de 2007. Bayeux/PB. Gravação em MD.

ANTONIO FELICIANO. Entrevistado em setembro de 2007. Bayeux/PB. Gravação em MD.

ARTUR HERMÍNIO. Entrevistado em novembro de 2000. Bayeux/PB. Gravação em MD.

ANTONIO SOARES. Entrevistado em julho de 2008. Bayeux/PB. Gravação em MD.

ELIETE MENDES. Entrevistado em abril de 2009. Bayeux/PB. Gravação em MD.

JOSÉ HERMÍNIO. Entrevistado em junho de 2007. Bayeux/PB. Gravação em MD.

MESTRE GASOSA (José Raimundo da Silva). Entrevistado em março de 2000. Bayeux/PB. Gravação em MD.

MESTRE JOÃO DO BOI (João Antonio do Nascimento). Entrevistado em novembro de 2006. João Pessoa/PB. Gravação em MD.

MESTRE VAVÁ (Edvaldo Paulino). Entrevistado em agosto de 2009. Bayeux/PB. Gravação em MD.

MESTRE ZEQUINHA (José Francisco Mendes). Entrevistado em junho de 2007. Bayeux/PB. Gravação em MD.

MÚSICA E PROJETOS SOCIAIS NA FAVELA DA MARÉ: REFLEXÕES PARA ESTUDO DE CASO SOBRE A PRÁTICA MUSICAL DAS ONGS QUE ATUAM NA MARÉ

Alexandre Dias
alexandrediassilva@yahoo.com.br
UFRJ

Resumo
O presente trabalho consiste em debater, através de paradigmas da etnomusicologia, as questões de identidade cultural e desenvolvimento da cidadania em projetos e programas ligados as práticas e a formação musical desenvolvidas no chamado "terceiro setor", já que muitos projetos sociais para as favelas, formulados e executados por organizações não-governamentais, concentram seu foco de ação em atividades artísticas, com destaque para os programas em torno da música. Adoto como referência o bairro Maré formado por um conjunto de favelas, onde se evidencia a carência de equipamentos públicos básicos, o que coloca o mesmo entre os cinco piores IDHs do Rio de Janeiro, segundo a Organização das Nações Unidas. A presente pesquisa consiste em perceber os motivos que levam grande parte dos projetos sociais formulados e executados por Organizações Não-Governamentais, a concentrarem seu foco de ação em atividades artísticas. Qual seria a relação direta entre arte (em especial a música), com a cidadania? Como e quando a música recebeu a atribuição de formação para a cidadania nas favelas? Porque grande parte das organizações oferece as mesmas oficinas de violão, flauta doce, música de orquestra e canto coral? Quais práticas musicais são consideradas formadoras de cidadania?As dificuldades relativas às várias questões que envolvem a pesquisa em etnomusicologia numa favela como a Maré, devem se refletir a partir do diálogo e interlocução entre os vários agentes, pesquisadores e pesquisados, em um contexto dinâmico de negociações e conflitos, e a partir de cuidados epistemológicos e paradigmáticos, sem perder de vista as questões sócio-econômicas. O etnomusicólogo deve reconhecer, não só as demandas culturais do espaço, como também as demandas sociais, e, desse modo, interagir para a solução de questões locais.

Palavras-chave: Práticas Musicais, Terceiro Setor e Favela.

Abstract
The present work is to discuss, through paradigms of ethnomusicology, the issues of cultural identity and citizenship development projects and programs related practices and training in music developed called "third sector", as many social projects to the slums, made and implemented by nongovernmental organizations concentrate their focus of action in artistic activities, especially for programs around the track. I adopt the neighborhood as a reference tide formed by a set of slums, which evidences the lack of basic public facilities, which puts it among the five worst HDI in Rio de Janeiro, according to the United Nations. The present research is to understand the reasons why much of the social projects formulated and implemented by non-governmental organizations, to concentrate its focus on action art activities. What would be the direct relationship between art (especially music), to citizenship? How and when the music received the award of citizenship training in the slums? Because most organizations offer the same workshops

in guitar, flute, orchestral music and choral singing? Musical practices which are considered forming citizenship? The difficulties concerning the various issues surrounding research in ethnomusicology in a slum as the Tide should be reflected from the dialogue and communication among the various actors, researchers and research in a dynamic context of negotiations and conflicts, and from care and epistemological paradigm, without losing sight of the socio-economic issues. The ethnomusicologist must recognize not only the cultural demands of space, but also the social demands, and thus interact to solve local issues.

***Keywords**: Musical Practices, Third Sector and Favela.*

O presente trabalho pretende debater os paradigmas etnomusicológicos para a análise de projetos e programas ligados à prática e à formação musical, desenvolvidos por organizações não-governamentais sem fins lucrativos (ONGs), e suas perspectivas e objetivos junto aos espaços favelizados. Adoto como referência o bairro Maré, formado por um conjunto de favelas onde se evidencia a carência de equipamentos públicos sócio-culturais.

A Maré localiza-se entre a Linha Vermelha, Linha Amarela e Avenida Brasil, principais vias de entrada e saída da cidade do Rio de Janeiro. A região tornou-se bairro em 19 de janeiro de 1994, através da lei número 2.119 de autoria do vereador José de Moraes C. Neto, na XXX Região Administrativa do Rio de Janeiro, sancionada pelo então prefeito César Maia, entrando em vigor a partir de 24 de janeiro de 1994, momento de sua publicação em Diário Oficial.

Apesar do decreto que criou o bairro de modo formal e institucional, o chamado complexo de favelas da Maré constitui-se através de uma história de conflitos de posse e ações públicas de remoção e urbanização para a cidade do Rio de Janeiro, iniciando-se na década de 40 após as ocupações, nas margens, e sobre as águas da Baia de Guanabara, das favelas denominadas Morro do Timbau e Baixa do Sapateiro. Com o passar dos anos e com as constantes intervenções individuais e públicas, o bairro Maré tornou-se o maior complexo de favelas do Rio de Janeiro, formado por mais de 16 comunidades e com população acima de 132.000 pessoas abrigadas em cerca de 38.000 domicílios, de acordo com os dados do CENSO MARÉ 2000 (2003). Para se ter uma idéia de sua dimensão para a cidade, o chamado Complexo de Favelas do Alemão, seu concorrente mais próximo, possui cerca de 65.000 habitantes, essa proporção, significa que a população do bairro Maré representa aproximadamente 2,5% da população da Cidade e 1% dos habitantes do Estado, superior a de municípios como Cabo Frio, Barra do Piraí, Resende ou Angra dos Reis no Estado do Rio.

Segundo o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, o bairro Maré encontra-se entre os cinco piores Índices de Desenvolvimento Humano (instrumento que mede as condições de vida da população a partir de três dimensões: educação, renda e saúde) do Rio de Janeiro.

> Quase todas as morfologias urbanas e tipologias arquitetônicas referentes a habitações populares têm ou tiveram um exemplar na Maré: da favela labiríntica de morro ao mais cartesiano conjunto habitacional modernista, passando por palafitas em áreas alagadas e conjuntos habitacionais favelizados. Vai-se do padrão mais informal ao mais formal, que acaba se informalizando também. (JACQUES, 2002, p.19)

Devemos observar na institucionalização do bairro, que essa iniciativa constitui-se em mais uma intervenção arbitrária do Estado na vida do habitante da região, pois a partir desse momento, sua relação com a cidade torna-se muito mais complexa, já que esse indivíduo será obrigado a afirmar-se enquanto morador de um local claramente discriminado e estigmatizado pela carência e violência, além de marginalizado enquanto um problema para a Cidade do Rio de Janeiro.

Para Cecília Maria Bouças Coimbra (1998), as ações da mídia em geral constroem a "estrita e definitiva relação entre pobreza e classes perigosas", na qual o morador de favela é quase que "determinantemente propenso à vida do crime". Esse determinismo geográfico, fortalecido e apropriado por boa parte da mídia, torna ainda mais difícil a integração do favelizado nas relações sociais formais de cidadania e acesso a bens materiais e culturais, o que acaba por justificar, de certa forma, a constante descrição do carente, numa analogia ao "pobre-coitado" – do criminoso, numa relação com o selvagem – e do inculto, numa identificação com o bárbaro, essas são algumas das principais adjetivações da favela e do favelizado para o restante da cidade.

Alguns projetos sociais para as favelas, formulados e executados no denominado "Terceiro Setor", concentram seu foco de ação em atividades artísticas, e dentro dessa perspectiva, os programas em torno da música merecem destaque. No caso da Maré, um levantamento preliminar sobre a atuação dessas instituições, nos dá a dimensão de que a metade, ou oito, num total de dezesseis organizações levantadas, oferecem oficinas ou atividades culturais ligadas a práticas musicais. Essas oficinas possuem, em grade parte dos casos, o objetivo de "reforçar identidades", "recuperar a auto-estima", "construir cidadania" e/ou "retirar as pessoas da criminalidade", no entanto, quando os inevitáveis conflitos de classe se acirram, tais oficinas se revelam, muitas vezes, como formas de cooptação e controle social.

A presente pesquisa, consiste em perceber os motivos que levam grande parte dos projetos sociais formulados e executados por organizações não-governamentais, a concentrarem seu

foco de ação em atividades artísticas. Qual seria a relação direta entre arte, e em especial a música, com a cidadania? Como e quando a música recebeu a atribuição de formação para a cidadania nas favelas? Porque grande parte das organizações oferece oficinas e cursos de percussão, violão, flauta, música clássica entre outras, com o objetivo de reforçar identidades e recuperar a auto-estima, quais práticas musicais podem ser consideradas formadoras de cidadania?

O chamado "terceiro setor" é um campo de referências bastante plural da sociedade civil organizada, podendo incluir desde sindicatos e associações de moradores, até estruturas mais antigas e tradicionais como algumas igrejas. O presente trabalho concentra-se, no entanto, na atuação das organizações não-governamentais, conhecidas como ONGs, instituições centrais nas definições de "Terceiro Setor".

A partir da abordagem de Carlos Montaño (2008), percebemos que o conceito, "Terceiro Setor", faz parte dos processos que envolvem a "questão social" dentro do capitalismo e do individualismo liberal, sua formulação por aqueles que Montaño (2008) chama de "intelectuais orgânicos do capital", está associada à funcionalidade dos interesses de classe nas transformações necessárias a alta burguesia. Sob essa perspectiva o "Estado" constitui-se no "primeiro setor", responsável pelas questões políticas – o "mercado" o "segundo setor", responsável pela dinâmica econômica – e a "sociedade civil" o "terceiro setor", compromissado com os problemas sociais.

Montaño (2008), afirma que o "terceiro setor" foi criado para solucionar a "suposta dicotomia, de inspiração liberal", entre público e privado, já que o setor público diria respeito às funções do Estado, e o setor privado estaria relacionado aos interesses do mercado, e nenhum desses setores responderia às demandas sociais mais urgentes. Nesse sentido, o "Terceiro Setor" seria a interseção entre os dois primeiros, ou "o público, porém privado" ou "público não-estatal".

De acordo com Laura Tavares (2003), as reformas neoliberais esvaziaram as ações sociais do Estado, e incentivaram a parceria com ONGs e empresas com responsabilidade social. Nesse contexto, essas organizações recebem incentivos fiscais e financiamento público para realizarem ações focalizadas que, na maioria das vezes, deixam de fora grande parte da sociedade que necessita do serviço, já que em muitos casos, os problemas sociais "não são residuais e careceriam de investimentos de abrangência mais amplos ou universais".

> Regredimos historicamente à noção de que o bem-estar pertence ao âmbito do privado. Nesse contexto, todas as propostas recomendam que os governos (de preferência os locais) devem incentivar iniciativas por parte das chamadas "instituições comunitárias", ou, mais modernamente, das organizações não-governamentais, ou ainda estimular aquelas empresas privadas que tenham "responsabilidade social". (TAVARES, 2003, p. 100)

Sabemos que a percepção das diversas ONGs a respeito de inclusão e desigualdade social determinam suas iniciativas em relação aos projetos que realizam em comunidades como a Maré, dessa forma, uma pesquisa etnomusicológica sob a visão de interlocução entre os diversos agentes envolvidos nessa questão, parece de fundamental importância para o melhor entendimento dos propósitos dessas iniciativas, algumas vezes, as ações em torno da formação de cidadania através da música nas favelas, são "pacotes fechados", aplicados em comunidades diferentes, em momentos diferenciados, com pouco ou nenhum conhecimento da cultura local, nesses casos, as populações locais são percebidas como "tabula rasa", e não são chamadas a participar do processo de construção da proposta, embora sejam consideradas as principais beneficiadas pelos resultados. Algumas ONGs possuem, como meta final de seus cursos e oficinas musicais, a produção de espetáculos, CDs ou DVDs, nesse sentido, a ótica subjacente a essas iniciativas, pode ou não, dependendo da interlocução, abarcar os objetivos do conjunto de participantes do projeto.

Magali Kleber (2006) afirma que os projetos sociais das ONGs, relacionados às práticas musicais, possuem como objetivo a "minimização da exclusão social" e o "exercício pleno da cidadania", tendo como prioridade os grupos em situação de vulnerabilidade e risco social, apesar de as ONGs serem muito diversificadas em suas práticas, compartilham a ausência de universalidade nas ações, e a falta de controle dos resultados por parte do Estado, que muitas vezes, abre mão de suas funções sociais, em benefício dessas instituições. Segundo Kleber (2006), os projetos sociais das ONGs possuem uma localização bem definida no tempo e no espaço, e são em sua maioria, programas temporários, esse contexto gera no jovem, que participou do projeto de uma ONG, um sentimento de privilégio, pois recebeu uma oportunidade que poucos tiveram, e, em função disso, possui uma dívida com a sociedade ou com a determinada ONG. Por outro lado, o estigma do favelado não desaparece, e o "ser da favela" trás consigo um referencial que estigmatiza o produto de seu trabalho ou estudo.

> Uma mudança do paradigma do lucro monetário que impera no setor privado para um outro que privilegia o lucro social a que ser construída e monitorada para que as ONGs não se tornem álibi de corporações, que tem por traz de si a miséria alheia como negócio rentável. (KLEBER, 2006 p.304)

Kleber (2006) ressalta que, na esfera do "terceiro setor", em que se localizam as ONGs, existem situações nas quais "se abusa dos chavões que sensibilizam a sociedade, em função das desigualdades sociais e da pobreza", o que reduz a questão a uma visão maniqueísta, que contribui mais para a uma manipulação dos envolvidos, do que para um processo real de transformação. De certo modo corroborando as premissas criticadas por Kleber (2006), Rose Satiko

(2006), afirma que a educação em música de concerto consiste, independentemente de qualquer julgamento, numa forma de fortalecer a auto-estima das populações de baixa renda, ao mesmo tempo em que afasta os jovens ociosos da vida do crime. Devemos perceber que sob esse ponto de vista de Satiko (2006), a proposta de formação musical torna-se fetichista e nada dialógica, completamente independente de seu contexto sócio-econômico e cultural, os valores sociais são vistos como natureza, longe das negociações e conflitos inerentes a qualquer prática social.

Segundo Vincenzo Cambria (2008), em relação às práticas musicais de um determinado povo ou região, faz-se necessário perceber sua diversidade cultural, porém relacionando-a as desigualdades que ajudam a moldar suas relações. Nesse caso, a etnomusicologia pode cumprir um papel importante ao destacar, muitas vezes, o diálogo e a inter-relação cultural das diversas iniciativas musicais, o que deixa à mostra os problemas de uma valorização de determinadas práticas musicais em detrimento de outras.

Ramon Pelinski (2000) afirma que a fragmentação das fronteiras culturais produz a necessidade de se reforçar as identidades individuais, evitando as generalizações e os universalismos culturais, os indivíduos devem possuir voz própria, e não depender de instituições como seus interlocutores. Para ele, a etnomusicologia contribui para a defesa do respeito às diferenças, tornando também inócua a dicotomia centro-periferia, não sendo mais possível se determinar um único centro de referências culturais. No entanto, como afirma Cambria (2008), devemos estar atentos às disparidades econômicas como instrumentos de poder nas relações sociais que definem o que é refinado ou bruto, civilizado ou incivilizado nas práticas musicais de uma sociedade. Muitas vezes, concepções de classe podem definir repertórios, técnicas e instrumentos para a formação musical em espaços favelizados, nesses casos, cabendo ao etnomusicólogo estar vigilante em relação aos conflitos e diálogos que envolvem esse processo, para que "não tome as imposições conjunturais, como escolhas autônomas" dos moradores daqueles espaços.

John Blacking (1973) observa, que estudando a música do povo Venda, na África do Sul, pode perceber o quanto possuía uma carga de preconceitos musicais emanados de sua própria experiência cultural européia, pensada à época como detentora de um saber superior, civilizado e evoluído. Nesse sentido, pode repensar seus próprios costumes, ao reconhecer os valores de uma outra tradição. Blacking (1973) percebeu que suas práticas e gostos musicais eram conseqüência de suas vivências e experiências sociais, inclusive de classe, assim como a de outros povos eram decorrência de suas organizações sócio-culturais, independente de qualquer classificação de valores ou referências.

De acordo com Blacking (1973), as classificações musicais, no ocidente, possuem referência em "rótulos comerciais" que tentam estabelecer o que é realmente música a partir de

referências eurocêntricas e ocidentais. Ele questiona o chamado "desenvolvimento cultural" como expressão de avanço numa sociedade, e chama atenção para as relações de disputa e afirmação de classe nesse tipo de conceito. Sob esta perspectiva, a etnomusicologia possui um papel fundamental na criação de um método de análise que possa contextualizar, histórica e antropológicamente, as práticas musicais das sociedades, e, desse modo, ajudar a desconstruir pré-concepções culturais, sociais e ou raciais.

Devemos observar, a partir de Cambria (2008) e Blacking (1973), que a cultura é sempre uma construção, e está em constante mutação e disputa, não existindo uma essência cultural. Há, no entanto, um constante debate sobre a hegemonia na construção e reivindicação de identidades culturais, baseadas na negociação e no conflito. Essas afirmativas devem ser observadas no caso dos projetos culturais em música que as ONGs desenvolvem na Maré. Para Pelinski (2000) o fundamento básico da pesquisa etnomusicológica atual consiste em "estranhar o familiar e perceber os aspectos familiares no que seria estranho", nesse sentido, a produção acadêmica etnográfica deve formar novas visões interpretativas, e romper com os cânones que separam popular e erudito ao valorizar o "perspectivismo epistemológico" em contraposição ao "epistemocentrismo".

De acordo com Rafael José de Menezes Bastos (1995), a etnomusicologia constitui-se em um campo privilegiado para se estudar os aspectos culturais de uma sociedade, principalmente em função do seu "caráter interdisciplinar de origem". Ele chama a atenção para o fato de os aspectos musicais de uma cultura, muitas vezes, fazerem parte de sua própria constituição. A música nesse caso, não deve ser pesquisada somente como uma expressão cultural, mas sim como fundamento de muitas das relações sociais.

Para Anthony Seeger (1987) a música é algo intrínseco às sociedades, e possui uma natureza profundamente política e operacional na própria organização social, por isso deve ser estudada no mesmo grau de prioridade das demais manifestações de uma sociedade. Ele chama à atenção que a antropologia investiga a música como parte da cultura, enquanto a antropologia musical estuda como "muitos dos aspectos da sociedade são criados a partir de performances musicais". Como observa Bruno Nettl (2006), a cultura é aquilo que foi "aceito socialmente como tal", assim como as transformações e novidades em práticas musicais tradicionais, devem ser entendidas como parte dos processos ligados às práticas culturais. De acordo com Elizabeth Travassos (2005) o etnomusicólogo não deve se prender a maniqueísmos ou buscar essências e tradições ao pesquisar manifestações culturais, ele deve perceber os diálogos com a modernidade nas transformações da cultura.

Rita de Cássia Lahoz Morelli (2008) chama a atenção para o fato de que as referências nacionais em torno da música mudaram com a emergência de novos atores que se articulam

para estabelecer suas identidades musicais em contraposição a um projeto nacional de MPB. Nesse sentido, criam novas formas de resistência social através das práticas musicais, "diferentes das músicas de protesto da década de 70 ou do rock de letras críticas de 80" no entanto, as crônicas sociais, principalmente dos jovens das periferias com o Hip Hop e o Funk, são um excelente registro dos problemas sociais.

Faz-se necessário, a partir das observações de Cambria (2008), Blacking (1973), Travassos (2005) e Bastos (2004), estar atento aos processos de formação musical das ONGs, e suas dinâmicas e percepções das práticas culturais dos moradores da Maré. Deve-se perceber as estratégias de resistência cultural e negociação a partir da concepção de sujeito coletivo e indivíduo, o que pode ser notado na própria continuidade de algumas práticas enquanto sobrevivência sócio-cultural, mesmo em confronto com a repressão e desvalorização. Para Ramon Pelinski (2000), os trabalhos etnomusicológicos devem priorizar uma linguagem mais plural e de fácil entendimento, e o resultado das etnografias deve ser discutido, e se possível escritos, em processo de co-autoria entre pesquisador e pesquisado, esses interlocutores da pesquisa devem debater a pesquisa juntos, considerando as identidades culturais de ambos, e transformando o resultado em algo de responsabilidade compartilhada.

As questões relacionadas à valorização e desvalorização de práticas musicais, assim como a abertura de espaços na mídia para iniciativas artísticas de periferia, são centrais no estudo dos projetos musicais formulados por ONGs em favelas como a Maré.

Podemos concluir que a dificuldade relativa às várias questões que envolvem a pesquisa em etnomusicologia numa favela como a Maré, devem se refletir a partir do diálogo e interlocução entre os vários agentes, pesquisadores e pesquisados, em um contexto dinâmico de negociações e conflitos a partir de cuidados epistemológicos e paradigmáticos, sem perder de vista as questões sócio-econômicas, já que se trata de um espaço de populações de baixa renda, discriminados e estigmatizados enquanto um problema para a cidade. O etnomusicólogo deve interagir socialmente com o espaço, seus moradores e os interesses das classes sociais ali presentes. Deve reconhecer, não só as demandas culturais do espaço, como também as demandas sociais, e, desse modo, interagir para a solução de questões locais.

Referencial Bibliográfico:

ALMEIDA, Suely Souza de. TAVARES, Laura. POUGY, Lilia Guimarães. SOUZA FILHO, Rodrigo de. Da avaliação de programas sociais à constituição de Políticas públicas: a área de criaça e do adolescente. Editora UFRJ. Rio de Janeiro – 2008.

BASTOS, Rafael José de Meneses. Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje. Antropologia em primeira mão / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social,

Universidade Federal de Santa Catarina. n.1 (1995)
BASTOS, Rafael José de Meneses. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: Estado da Arte. MANA 13(2) – 2007
BLACKING, John. How Musical is Man? Londres: Faber & Faber. Cópia processada eletronicamente de trechos selecionados. Guilherme werlang, Rio de Janeiro: Laboratório de Etnomusicologia/Faperj – 2002.
CAMBRIA, Vicenzo. Diferença: uma questão recorrente na pesquisa etnomusicológica. Música e cultura – 2008.
CARVALHO, José Jorge de. La etnomusicologia em tiepos de canibalismo o musical, uma reflexão a partir de lãs tradiciones musicales afro americanas. Série Antropologia 335 (WWW. unb.br/ics/dan/serie335empdf.pdf - 2003.
CENTRO DE ESTUDOS E AÇÕES SOLIDÁRIAS DA MARÉ (CEASM). Instituições do Bairro Maré: dados gerais. Observatório Social da Maré, Rio de Janeiro: Maré das Letras, 2004.
CENTRO DE ESTUDOS E AÇÕES SOLIDÁRIAS DA MARÉ (CEASM). Quem Somos? Quantos Somos? O Que Fazemos? A Maré em dados: Censo 2000. Rio de Janeiro, MARÉ DAS LETRAS – 2003.
COELHO, Luis Fernando Hering. Música indígena no mercado: sobre demandas mensagens e ruídos no desencontro intermusical. IN Anais do II Encontro Nacional da associação Brasileira de Etnomusicologia, São Paulo, Universidade de São Paulo/Sesc Pinhiros. www.musica.ufrj.br/abet - 2006.
COIMBRA, Cecília Maria Bolças. Discursos Sobre Segurança Pública e Produção de Subjetividades: A Violência Urbana e Alguns de Seus Efeitos. São Paulo, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1998.
HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. Música para matar o tempo: Intervalo, suspensão e imersão. MANA 12(1) – 2006.
KLEBER, Magali Oliveira. A prática de educação musical em ONGs: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro. Porto Alegre, Universidade do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Música – 2006.
MONTAÑO, Carlos. Terceiro setor e questão social: crítica ao padrão emergente de intervenção social. São Paulo, Cortez – 2008.
MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. Art. Cultura, Uberlândia V. 10, n. 16 – 2008.
NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. Revista anthropológicas Vol. 17 (1) – 2006.
PELINSKI, Ramon. La etnomusicologia em la edad posmoderna. IN Ramon Pelinscki, Invitacion a la etnomusicologia; quincé fragmentos y um tango. Madri, Ed. Akal – 2000.
SANSONE, Livio. Os objetos da identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil. MANA 6(1) – 2000.

SEEGER, Anthony. Por que cantam os Suiá? Uma antropologia musical de um povo amazônico. Universidade de Cambridge. Trechos traduzidos por Guilherme Werlang. Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ/Faperj – 2002.

SILVA, Alexandre Dias. As Águas da Maré encontram-se ao Rio. Monografia em História. UFRJ – 2006.

TAVARES, Laura. O Desastre Social. Rio de Janeiro, Record – 2003.

TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. IN Anais XV congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina - 2005.

VARELLA, Drauzio. BERTAZZO, Ivaldo. JACQUES, Paola Berenstein. Maré vida na favela. Rio de Janeiro, Casa da Palavra – 2002.

SOTAQUE CARIOCA NOS GÊNEROS POPULARES ELETRÔNICOS GLOBAIS: INFLUÊNCIAS LOCAIS NA OBRA DE JOÃO DONATO DE OLIVEIRA (DONATINHO)

Alexei Michailowsky
alexeifmichailowsky@gmail.com
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Resumo
A música popular eletrônica compreende alguns gêneros consagrados por uma comunidade pretensamente global refletindo o conceito de *scapes* proposto por Arjun Appadurai (1996). Irradiados a partir de alguns centros formadores de tendências, esses gêneros acabam influenciando o trabalho dos produtores de modo a legitimar sua música perante um público específico, aceitando o desafio de manter uma originalidade e simultaneamente respeitar regras estéticas. No Brasil, é comum encontrar relatos descrevendo São Paulo como o principal centro produtor e consumidor dessas músicas no país, em razão de seu ambiente cosmopolita. Já as produções do Rio de Janeiro não se impuseram num primeiro momento: o cosmopolitismo carioca não parecia compatível com esses gêneros, por envolver um forte diálogo com características e tradições históricas locais. Contudo, essas relações apresentam múltiplas facetas e possibilidades, permitindo-nos indagar se haveria espaço para algum sotaque carioca nos gêneros populares eletrônicos globais e como ele se apresentaria em caso positivo. Este trabalho focaliza o trabalho do produtor e músico Donatinho, procurando distinguir influências do Rio de Janeiro em sua música e cruzá-las com alguns estudos sobre a carioquidade através da escuta de repertório, leitura de entrevistas e observação de performances.

Palavras-chave: música popular eletrônica, Rio de Janeiro, gêneros musicais

Abstract
Popular electronic music comprises a number of genres consolidated by a pretensely global community, reflecting Arjun Appadurai's concept of scapes. Exported from some major scenes, they affect the creative processes of people from all around the globe who seek to legitimate their music to specific audiences, facing the challenge of retaining their originality while working within specific aesthetic rules. In Brazil, São Paulo has been frequently described as the country's home of electronic music genres due to its longtime cosmopolitan environment. As for Rio de Janeiro, its local productions remained strictly underground for years since the town's peculiar cosmopolitanism features a strong conversation with local peculiarities and historic traditions. Nevertheless, this dialogue's many facets allow us to investigate the viability of a Carioca accent on electronic genres. This study focuses on producer Donatinho, attempting to recognize local influences on his music, crossing it with some approaches on place by means of repertoire listening, interview reading and performance attending.

Keywords*: popular electronic music, Rio de Janeiro, music genres.*

A música popular eletrônica compreende alguns gêneros "globais" surgidos inicialmente em algum ponto qualquer do planeta mas desterritorializados a partir de uma rede complexa de fluxos culturais. Através dela e considerando as proposições de Arjun Appadurai (1996), refletem-se as migrações e o trânsito de pessoas (*ethnoscapes*), o surgimento e o desenvolvimento de meios eletrônicos de produção e disseminação de informações (*mediascapes*, um conceito que pode abrangir desde os jornais e revistas até a Internet, passando pela televisão e pelas indústrias cinematográfica e fonográfica), e as concatenações de imagens de natureza diretamente política, relacionada com ideais de liberdade, bem-estar, representatividade e expressão enquanto grupo (*ideoscapes)*[1]. Esses gêneros – *ambient*, *breakbeat*, *intelligent dance music*, *dub*, *hardcore*, *industrial*, *hip hop*, *house music*, *drum 'n' bass*, *techno* e *trance* (Hugill, 2008, p. 160-1)[2] – e suas ramificações foram legitimados por uma comunidade pretensamente global e atuante inclusive na Internet através de ferramentas como o *Soundcloud*, rede social dedicada ao compartilhamento e divulgação de faixas originais e sequências musicais programadas por DJs ou músicos eletrônicos.

Para Andrew Hugill (op. cit., p. 159), as normas importas por esses gêneros (ritmos específicos, andamento, características melódicas e harmônicas, timbragens e outras) representam um obstáculo para o trabalho dos artistas pois restringem a criatividade e embutem o perigo da mera reprodução de ideias alheias. Outra questão importante diz respeito ao estabelecimento de limites e fronteiras através dos quais esses gêneros interagem com os saberes musicais locais e os próprios produtos dessa interação, o que vai de encontro com questões formuladas por Ulf Hannerz (1997): a produção de músicas eletrônicas dançantes a partir de regras padronizadas poderia constituir uma indistinguibilidade entre centros e periferias?

No caso específico da música eletrônica dançante, há alguns centros formadores e exportadores de tendências concentrando redes de atividades de produção, divulgação e execução de música e de distribuição para o resto do mundo. Nova Iorque, Londres e Berlim são alguns exemplos, tanto por fatores históricos quanto por fatores operacionais decorrentes da grande afluência de pessoas das mais diversas origens e de capitais, da existência de cenas definidas por características que vão além da música (podendo atingir fatores como moda, sexualidade e até mesmo o consumo de uma droga específica) e do estabelecimento de meios de produção e

1 No caso das *ideoscapes*, um exemplo importante seria a contribuição das comunidades gays para a afirmação de alguns gêneros eletrônicos dançantes (sobretudo a *house*), e da participação em pistas de dança como meios de celebração da sexualidade (vide Brewster e Broughton, 2000, pg. 302, e Assef, 2003, p. 135-9).

2 Para uma conceituação detalhada de cada um desses estilos, vide Brewster e Broughton (op. cit.), Norfleet (2006), May (2006), e Kyrou (2002).

redes de divulgação organizados. Dessa forma, muitas regras e restrições referidas são experimentadas e definidas a partir desses grandes polos.

Um observador apressado poderá concluir que essa movimentação não envolve o que Hannerz (op. cit.) chama de contrafluxos ou manipulações ativas de fluxos, sem ostentar influências étnicas ou de lugar. De fato, uma simples busca no *Soundcloud* revela faixas criadas em regiões opostas do planeta, mas construídas segundo as mesmas regras importadas, por exemplo, de Berlim. Mas também existem gêneros vinculados a uma cena ou região específica: o *goa trance* nasceu na cidade indiana de Anjuna (Saldanha, 2007, p. 11), o *ragga* e o *dub* vêm da Jamaica[3], e o funk carioca é descrito como uma importante representação sonora das favelas do Rio de Janeiro. Apesar de todos os relatos de *beats* globalizadas, a música eletrônica sempre pode proporcionar os "primeiros encontros" com o diferente descritos por Philip Bohlman (2002) como a natureza da etnografia musical e a gênese da pesquisa etnomusicológica na medida em que a experiência da música do outro alimenta o interesse pelo conhecimento não apenas de um fazer musical, mas dos fatores culturais relacionados (vide Nettl 2005: 12). A publicidade exibe cenas em o planeta interligado consume os mesmos produtos e dança ao som das mesmas músicas. Contudo, a realidade revela uma ordem complexa e disjuntiva incompatível com um modelo de centros e periferias. Os gêneros eletrônicos não necessariamente possuem características únicas, e por isso métodos etnográficos como a pesquisa de campo podem ser aplicáveis a eles.

Como apontam Charles Perrone e Christopher Dunn (2002), a música do Brasil reflete um jogo peculiar de processamento de influências externas e incorporação das mesmas à cultura local criando identidades próprias. A chegada das músicas populares eletrônicas e da cultura DJ não fugiu a isso e, portanto, deu-se a partir de regiões onde havia algumas condições fundamentais: concentração de capitais para aquisição de equipamentos e uma cultura com *background* tecnológico e musical para utilizá-los. Por isso a maior parte dos textos históricos e jornalísticos se desenrola a partir de São Paulo. Desde o surgimento das tendências eletrônicas dançantes na Europa e nos Estados Unidos, a cosmopolita capital paulista vem assistindo ao surgimento de clubes, fanzines, DJs especializados, produtores, selos independentes e legiões de dançarinos identificados com algum gênero eletrônico "global"[4].

3 Ariel Kyrou (2002, p. 93-95) entende que, mais do que o berço de gêneros musicais populares eletrônicos, a Jamaica seria o "principal berço mundial da música dançante, o grande local propagador de uma cultura *dance*, a qual irá se misturar a uma cultura pop aberta a todo tipo de experiências".

4 O primeiro DJ paulistano "especializado" em um gênero eletrônico, de acordo com Cláudia Assef (2003, p. 135-6), foi Renato Lopes, residente do clube Nation, o "amigo descolado que acabou de chegar de Londres mostrando novidades até então inatingíveis para a nação dançante do país". Ele

Já no Rio de Janeiro, a outra grande metrópole cosmopolita brasileira, não houve tanta receptividade a esses novos sons e influências musicais num primeiro instante. Apesar de ter abrigado as primeiras experiências de produção musical por meios eletrônicos na década de 1950 e sido um grande centro produtor de *disco music* e *boogie funk*[5] vinte anos depois, faixas trazidas do exterior ou de São Paulo atendiam às pistas de dança da cidade e – funk carioca à parte – os principais músicos digitais e DJs cariocas (notadamente Lincoln Olivetti, Fábio Fonseca e Memê) engajaram-se na grande indústria fonográfica para criar trilhas sonoras ou trabalhar com artistas surgidos durante ou em decorrência do movimento BRock (quando não com Roberto Carlos e outros mais popularescos).

Segundo Ricardo Cravo Albin (2005, p. 13): "as cores arlequinais da cidade sempre se fundiram com os sons provocados pelas múltiplas variações do humor carioca ao longo de sua maturada história [...] os poetas do Rio sorveram a alma desse lugar mágico, definindo-lhe todos os sons". Mas essas inspirações não pareciam atingir os cariocas apaixonados por sons eletrônicos: não raro, eles preferiam cenários cinzentos e frios, a sonoridade da língua inglesa e máquinas à prova de malandragem. Muitos imaginaram, enfim, que o "centro lúdico carioca", distante da "São Paulo das modas importadas" (Gontijo 2002), não era um terreno frutífero para *house*, *techno* e afins.

Mas o Rio de Janeiro não pode ser representado por apenas uma imagem estereotipada. O mesmo Fabiano Gontijo (op. cit.) reconhece a existência de identificações múltiplas e redes diversificadas na cidade, o que para ele se traduz no "desenrolar de situações sociais identitárias típicas de qualquer grande cidade do planeta, porém em diversos graus especificadas, particularizadas ou carioquizadas" (Gontijo, op. cit.). A metrópole – formada pelo encontro da selva de pedra com a natureza exuberante, avançada a ponto de ser possível identificar uma globalização do consumo musical já no século XIX (Vianna, 2003), caótica, violenta e receptiva, sim, às novas tendências e tecnologias – estabelece uma pluralidade de cenários e sugere ao artista possibilidades de "sínteses inesperadas e releituras provocadoras de elementos locais e cosmopolitas [...] unindo o que hoje parece menor ao que sempre foi considerado excelência" (Cravo Albin, op. cit., 190). Nesse panorama heterogêneo, poderia haver espaço para algum sotaque

especializou-se na *house music*.

5 O *boogie funk* ou *electro-boogie* é um gênero produzido tanto a partir de evoluções da *disco music* no final dos anos 80 quanto a partir das primeiras experiências de artistas de funk com sons eletrônicos, incorporando influências do Kraftwerk mas procurando manter um *swing*, uma sonoridade *funky* mais próxima das tradições do *rhythm 'n' blues*. No Exterior, os principais representantes foram Roger Troutman e o grupo Zapp, Rick James, Patrice Rushen e Arthur Baker. Michael Jackson flertou com o estilo, principalmente no LP *Thriller*, de 1982, onde pelo menos a faixa "Baby Be Mine" é claramente *boogie*. (para maiores detalhes vide Vincent, 1996, p. 267-85)

carioca nos gêneros populares eletrônicos globais? Se sim, como ele se apresentaria?

Possíveis respostas para essas questões podem ser formuladas através da escuta e análise da obra do músico e produtor carioca João Donato de Oliveira, o Donatinho. Nascido em 8 de fevereiro de 1985, Donatinho é filho do compositor e pianista João Donato, um dos principais artífices de um cosmopolitismo musical descrito como "um rio cujas águas arrastam tudo por onde passam"[6] (Castro, 2001, p. 207). Autodidata, desenvolveu cedo suas habilidades com os instrumentos de teclados, muitas vezes observando o pai[7]. Iniciou sua carreira profissional como tecladista, acompanhando cantores; entretanto, o interesse pelas tecnologias digitais lhe aproximou do universo eletrônico dançante. Adotando os computadores e o software Live – projetado por uma empresa alemã sobre uma proposta metafórica convergente de gravador digital multipista, sistema de instrumentos musicais eletrônicos e disc-jóquei anabolizado (com fontes sonoras ilimitadas em vez de apenas duas vitrolas ou *cd players*) –, Donatinho lançou-se em carreira solo e começou a operar como um *live PA*[8].

Apresentando-se sozinho ou em grupo, ele sintetiza suas incursões eletrônicas como "*house* e *electro*, mas sempre com referências brasileiras, inclusive regionais, escola de samba, candomblé, moda de viola e cantos indígenas" (Donatinho 2009). Mas como essa brasilidade aparece em sua obra? É uma indagação de difícil resposta, por estarmos diante de um conceito complexo e discutível[9]. E, como atesta Hermano Vianna (2004, p. 144), não parece haver interesse na afirmação de uma autenticidade ou identidade nacional nas recentes misturas musicais brasileiras. Essa questão tampouco preocupa Donatinho, para quem a eletrônica é um veículo "para fazer música colocando tudo o que eu gosto, da música pop ao jazz" (Donatinho 2009). Isso resultaria em um "som universal" (Donatinho, 2010) pertencente a qualquer lugar e ao mesmo tempo a lugar nenhum, tamanha a naturalidade dos cruzamentos de fronteiras e das

6 Alguns exemplos do conteúdo desse "tudo" seriam os ritmos caribenhos, o jazz, o funk norte-americano, a psicodelia e o rock 'n' roll.

7 João Donato, o pai, foi um dos primeiros tecladistas brasileiros a trabalhar com instrumentos eletrônicos, utilizando um teclado RMI que funcionava tanto como órgão quanto como clavicórdio eletrônico no LP *A Bad Donato* (1970), gravado nos Estados Unidos, onde viveu e trabalhou por mais de dez anos. Porém, nunca ensinou nada diretamente ao filho, alegando "falta de vocação didática" (Donatinho, 2009)

8 Como explica Mark J. Butler (2006, pag. 71), o termo *live PA* descreve performances de música eletrônica ao vivo. Elas não se equiparam às dos DJs, mas sim ao uso de tecnologia de estúdio em tempo real durante um evento. Entretanto, as tecnologias e ferramentas surgidas e desenvolvidas nos últimos anos, como o próprio software Ableton Live, apontam para a convergência entre as linguagens dos músicos, dos técnicos e dos disc jóqueis. Com isso, considero o momento atual um tanto quanto difícil para a consagração de nomes e termos...

9 Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, brasilidade é o "caráter ou qualidade peculiar, individualizadora, do que ou de quem é brasileiro".

misturas. O produtor também não parece demonstrar afinidades estritas com uma tribo ou uma subcultura específica onde a música ou algum de seus aspectos – inclusive a utilização de eletrônica – funcionaria como um elemento identitário e, deveria ser criada conforme regras estéticas definidas para uma melhor contextualização.

Com tudo isso, Donatinho acaba associando suas criações a dois gêneros eletrônicos, sem conseguir escapar da necessidade de adicionar rótulos aos arquivos sonoros para facilitar futuras classificações (vide Hugill, op. cit., p. 159) e de adequá-los ao mercado. As batidas características de cada gênero estão em suas produções, bem como os timbres, os andamentos e algumas características melódicas, harmônicas, texturais e de forma. Mas Donatinho evita interpretações miméticas e sempre procura manter uma originalidade criativa. Ao fazê-lo, além de declarar sua propensão à mistura, salienta as manifestações brasileiras (escolas de samba, modas de viola...). Estas, todavia, não bastam para caracterizar qualquer brasilidade. A extração de elementos musicais e *samples* "étnicos", como aponta Steven Feld (1996), é uma prática corriqueira nas músicas populares eletrônicas há décadas e não necessariamente caracteriza uma identidade de grupo – um produtor de qualquer região do planeta pode empregá-la e "vender celebrações de hibridismo imaginadas como algo contemporâneo, vital e profundamente transcultural" (Feld, op. cit.)[10]. Assim, as influências locais na obra de Donatinho estariam no pensamento contido em suas peças e nas ideias e sensações expressadas através da música, revelados pela escuta de suas gravações e pela observação de suas performances. Primeiramente, ele valoriza a propulsão rítmica, estabelecendo *grooves* com andamentos *uptempo* (entre 120 e 135 pulsos por minutos) através da formação de uma massa sonora pela sobreposição de linhas. Com isso, ele pretende estabelecer uma conexão intensa com o ouvinte, não apenas capturando sua atenção mas incitando seu corpo à dança. Apesar da marcação constante de bumbo na semínima (*four on the floor*), essa propulsão nem sempre é construída mecanicamente. Ao longo da massa sonora podem ser encontrados nuances de andamento consequentes do método empregado pelo produtor (geralmente gravando as bases no próprio ato da performance) e também de um sentido rítmico sinuoso com deslocamentos, antecipações, "paradinhas", acelerações e desacelerações. Essa sinuosidade incomum no repertório de *house* e *electro* traz à música uma "ginga carioca", termo historicamente relacionado "ao balanço das ondas e ao vai-e-vem das marés" e "ao caminhar pelos becos das favelas e pelas ruelas da cidade" definindo um jeito carioca de andar e gesticular.[11]

10 Como descreve Paul D. Miller, o DJ Spooky: "Trata-se de uma situação carnívora onde qualquer som pode ser você, e onde tudo o que você disser já é conhecido. Fluxo, contrafluxo." (Miller, 2004, p. 9)

11 A ginga e a sinuosidade são muito celebradas no samba mas também podem aparecer no samba-jazz, no jazz brasileiro e até mesmo em trabalhos brasileiros de samba-funk, soul, *disco music* e

Os timbres e texturas utilizados em suas gravações e performances evitam maiores aproximações com tons de cinza. Expressam cores vivas e exuberantes, ainda que as movimentações criadas pelos filtros de ressonância e osciladores de baixa frequência – dispositivos capazes de simular vibratos ou tremolos – lhes confiram uma dinâmica urbana. A paleta sonora de Donatinho é também um reflexo, consciente ou não, do ambiente ao seu redor: o concreto e o asfalto junto ao mar e à montanha, os dias ensolarados, o pôr-do-sol de verão no Arpoador, o cosmopolitismo, o glamour decadente, a diversidade humana circulando pelas ruas e praias e as histórias de violência urbana. Retrata de certa forma uma realidade cotidiana sintetizada por Tom Jobim:

> Esta cidade é um lugar paradisíaco, com essas montanhas, essas matas, esse céu azul lavado, esse sol, essas garotas e até essas águas de março, que já começam a chegar. Mas meu amigo Oscar Niemeyer estava com a razão quando me disse que uma cidade só é cidade até 800 000 habitantes. (Jobim, 1992)

Muitos artistas eletrônicos evitam comunicação direta com o público durante as performances, concentrando-se nas máquinas e deixando a música servir como elo, mas a simples observação das performances de Donatinho[12] revela sua opção por uma postura oposta. Ele gesticula, dança, sorri, expressa a energia da música através das expressões faciais, e utiliza recursos visuais para atestar seu domínio dos meios tecnológicos. Em suas mãos, um joystick sem fios criado para o videogame Nintendo Wii se transforma em *kit* de percussão, permitindo-lhe descer das cabines de som e juntar-se às pessoas na pista de dança. E sua relação com a tecnologia não consiste apenas no aprendizado metódico mas na intuição e na musicalidade natural. Durante seus *sets*, Donatinho dribla as limitações técnicas dos equipamentos empregando o "jeitinho brasileiro" em sua acepção mais positiva e artística – além da adoção de soluções criativas burlando alguma regra estabelecida pela esperteza ou habilidade, esse termo expõe um "estilo brasileiro" dominado pela leveza do toque e pela graciosidade de formas e movimentos (vide Barbosa, 1992 e Underwood, 2003). E sua própria imagem empunhando equipamentos musicais análogos a brinquedos (ou brinquedos adaptados, como os joysticks) transforma-o diante do público em um garoto trazendo uma nova brincadeira. No caso, sua intenção é transformar a pista de dança numa divertida apoteose.

Adriana Calcanhotto atribui na canção "Cariocas" (1994) vários predicados à população do Rio, como "bonitos", "bacanas", "dourados", "modernos", "espertos", "avessos a dias nublados",

boogie funk.

12 Venho acompanhando performances de Donatinho com regularidade desde novembro de 2007, quando ele se apresentou em um evento organizado por mim. Posteriormente, compareci a várias de suas apresentações nas cidades de Belo Horizonte e do Rio de Janeiro.

"bambas" e "craques de nascença". Minha exposição sugere que a música de Donatinho possui algumas dessas características e – longe de ser exaustiva ou pretender definir uma "música popular eletrônica carioca", um "*house* carioca" ou qualquer generalização parecida – se insere numa tradição musical histórica permeada por "uma diversidade que plasma, como sempre, os tons, os sons, as cores, os suspiros da cidade encantada, sempre soprada pela redenção e pelo pecado, o nosso Rio" (Cravo Albin, op. cit., p. 191). Ao mesmo tempo, ele submete seus trabalhos a regras estéticas pretensamente universais e desterritorializadas para tê-los reconhecidos como *house* ou *electro*. Suas perspectivas de busca do universal também passam pela mistura de elementos e ícones locais cuja solubilidade poderá, através da experiência, revelar-se eficaz ou não. Portanto, respondendo às questões propostas anteriormente, considero seus trabalhos como um exemplo marcante de sotaque carioca agregado com êxito aos gêneros dançantes "globais", e vejo em sua música um atestado claro de brasilidade – e da viabilidade do estudo das relações de lugar nessas músicas, no Brasil – em meio às *beats*.

Referências:

APPADURAI, Arjun. **Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ASSEF, Claudia. **Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil**. São Paulo: Conrad, 2003.

BARBOSA, Lívia. **O jeitinho brasileiro: a arte de ser mais igual do que os outros**. São Paulo: Campus, 1992.

BOHLMAN, Philip W. **World Music: A Very Short Introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

BREWSTER, Bill, e Frank Broughton. **Last Night a DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey**. Nova Iorque: Grove Press, 2000.

BUTLER, Mark Jonathan. **Unlocking the Groove: Rhythm, Meter and Musical Design in Electronic Dance Music**. Indianapolis: Indiana University Press, 2006.

CASTRO, Ruy. **A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CRAVO ALBIN, Ricardo. **Tons e sons do Rio de Janeiro de São Sebastião**. Rio de Janeiro: ICCA, 2005.

DONATINHO [João Donato de Oliveira]. Entrevista a Daniel Tamempi. **Trip** < http://revistatrip.uol.com.br/so-no-site/entrevistas/teclas-viajantes.html>. Acesso em 1º. de novembro de 2010.

---------- Entrevista ao pesquisador, realizada por Skype. Rio de Janeiro, 2010.

DONATINHO WEBSITE <http://www.donatinho.com>. Acesso em 11 de outubro de 2010.

FELD, Steven. "Pygmy POP. A Genealogy of Schizophonic Mimesis". **Yearbook for Traditional Music**, vol. 28, pp. 1-35, 1996.

GONTIJO, Fabiano. "Carioquice ou carioquidade?" In: GOLDENBERG, M. (org.), **Nu & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

HANNERZ, Ulf. "Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional". **Mana**, 3(1): 7-39, 1997.

HOLT, Fabian. **Genre/In/Popular/Music**. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

HUGILL, Andrew. **The Digital Musician**. Londres: Routledge, 2007.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

KYROU, Ariel. **Techno Rebelle: un siècle de musiques électroniques**. Paris: Denoël, 2002.

MAY, Beverly. "Techno". In: BURNIM, M. V. e MAULTSBY, P. K. (org.), **African American Music: An Introduction**. Nova Iorque: Routledge, 2006

MILLER, Paul D. **Rhythm Science**. Cambridge: The MIT Press, 2004.

NEGUS, Keith. **Music Genres and Corporate Cultures**. Londres: Routledge, 1999.

NETTL, Bruno. **The Study of Musicology: Thirty-One Issues and Concepts**. Champaign: University of Illinois Press, 2005.

NORFLEET, Dawn M. "Hip-Hop and Rap". In: BURNIM, M. V. e MAULTSBY, P. K. (org.), **African American Music: An Introduction**. Nova Iorque: Routledge, 2006.

PERRONE, Charles A., e Christopher Dunn. **Brazilian Popular Music & Globalization**. Nova Iorque: Routledge, 2002.

SALDANHA, Arun. **Psychedelic White: Goa trance and the viscosity of race**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

TOM JOBIM [Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim]. Entrevista a Cleusa Maria. **Jornal do Brasil,** 1o. de março de 1992.

UNDERWOOD, David Kendrick. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VINCENT, Rickey. **Funk: The Music, The People, and The Rhythm of The One**. Nova Iorque: St. Martin's Griffin, 1995.

Apresentações:

DONATINHO [João Donato de Oliveira]. Live Set na boate A Obra, Belo Horizonte, novembro de 2007.
----------. Live Set na boate Roxy, Belo Horizonte, maio de 2008.
----------. Live Set na loja Diesel Shopping Leblon, Rio de Janeiro, abril de 2009.
----------. Live Set no Savassi Festival, Belo Horizonte, agosto de 2010.

Até que ponto a Bossa Nova era nova?
Notas para a historiografia de um gênero musical.

Allan de Paula Oliveira
sambasefrevos@hotmail.com
Universidade Estadual do Oeste do Paraná-UNIOESTE

Resumo
Este artigo tem por objetivo convidar o leitor a uma reflexão sobre a forma como a historiografia da música popular brasileira trata um de seus gêneros musicais mais importantes: a Bossa Nova. Apontada como uma espécie de marco zero da moderna música popular brasileira, a Bossa Nova é geralmente descrita sob as tintas da ruptura, uma novidade musical que dividiu a história da música brasileira. Utilizando de referenciais teóricos da antropologia – por exemplo, a idéia de etno-história – e tomando como fonte algumas canções, o artigo sugere um olhar sobre a Bossa Nova que recupere seu aspecto de continuidade com práticas musicais que lhe eram anteriores ou praticadas por estratos da população geralmente menosprezados pela História.

Palavras-chave: Bossa Nova; Historiografia; Música Popular Brasileira

Abstract
The aim of this text is to make a reflection about the form as the history of Brazilian Popular Music studies an important musical genre: the Bossa Nova. Seen as a kind of origin of modern Brazilian Popular Music, the Bossa Nova is suddenly studied as a rupture, a musical change that produced a division in the history of Brazilian music. Making a use of some theorical references of Anthropology – for example, the idea of etno-history – and listening some songs, this text point to a insight about the Bossa Nova that rescues its continuity with older musical practices or musical practices related with social segments unseen by History.

Key-Words*: Bossa Nova; Historiography; Brazilian Popular Music*

Um dos poucos consensos na história da música popular brasileira é o estabelecimento da Bossa Nova como um divisor de águas na prática da música popular no Brasil. Deste modo, cria-se uma linha da história dividida em "antes da Bossa Nova" e "depois da Bossa Nova", tendo este movimento o lugar de fundação da modernidade na música popular brasileira. Num documentário gravado em 1992, Caetano Veloso afirmou:

> "*Eu já gostava de cantar canções, sabia muitas desde pequeno, gostava de música popular. Mas aquilo* [a Bossa] *botou a música popular no centro dos meus interesses. Não que eu achasse, àquela altura, que eu viria a poder fazer. Mas passou a ser a coisa que eu achava mais interessante do Brasil, assim. Uma coisa que me informava mais, que reunia tudo, que iluminava todo o resto*" (Caetano Veloso 1992).

Este discurso de Caetano Veloso se repete nos depoimentos de toda uma geração de mú-

sicos: Gilberto Gil, Chico Buarque, Milton Nascimento, Gal Costa, Tom Zé, dentre outros. Todos apontam a Bossa Nova como o momento central da história da música popular brasileira, caracterizada por uma modernização estilística. Para toda a geração da chamada MPB – rótulo-gênero que se tornou hegemônico na prática da música popular no Brasil a partir de aproximadamente 1965 – a Bossa Nova aparece como uma espécie de "ano zero" em seus discursos sobre suas trajetórias.

Ao mesmo tempo, toda uma geração de jornalistas e cronistas contribuiu para o estabelecimento deste lugar mítico da Bossa Nova. Ao escrever uma história da Bossa Nova, Castro (1990: 175-195), ao se referir à gravação do 78 rpm da Odeon, n.o. 14360 – que trazia a gravação de João Gilberto para o samba-canção "Chega de Saudade", de Tom Jobim e Vinícius de Moraes – não poupou palavras: foram "*um minuto e 59 segundos que mudaram tudo*". Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, numa coletânea de grandes canções da música popular, no Brasil do século XX, fazem uma divisão cronológica clara: a obra foi organizada em dois volumes. O primeiro cobrindo o período entre 1901 e 1957 e o segundo cobrindo de 1958 – ano de gravação do samba-canção *Chega de Saudade*, considerado o marco fundador da Bossa Nova – até os anos 90 (Severiano e Homem de Mello 1997).

Esta obra, citada acima, também convida o leitor a algumas observações interessantes. O primeiro volume, que abrange o período 1901-1957, é dividido internamente em 4 partes, cada uma correspondendo a períodos caracterizados por elementos específicos. O primeiro período vai de 1901 a 1916 e corresponde ao momento de entrada na fonografia no Brasil e da cristalização, no disco, de alguns gêneros que já eram praticados no último quartel do século XIX: o maxixe, a polca, o choro, a marcha, dentre outros. A marca temporal, 1916, corresponde ao último ano antes do lançamento do primeiro samba gravado, "*Pelo Telefone*". Este iniciou o segundo período, que vai de 1917 a 1928 e pode ser caracterizado pelo período de "colonização" do carnaval carioca pelo samba. O ano de 1929 inicia a terceira fase, que se estende até 1945. Seu começo coincide com a entrada do processo de gravação elétrica no Brasil, o que alterou significativamente a produção da música popular no Brasil e foi o trampolim para o início da constituição de uma música produzida em escala industrial, bem como para a profissionalização do universo da música popular. Este período, 1929 a 1945, é chamado pelos autores como a "Época de Ouro" da música popular no Brasil. Vale observar que foi neste período que o samba se transformou em paradigma da música popular brasileira, em um processo de circularidade cultural já bastante descrito em diversos estudos (Viana 1997; Vasconcelos e Suzuki Jr. 1997; Menezes Bastos 2004; Saliba 1998).

Chega-se daí ao quarto período, que vai de 1946 a 1957. Suas marcas temporais são dadas pela emergência do baião, em 1946, na figura de Luiz Gonzaga e o surgimento da Bossa Nova

em 1958. Segundo os autores: "O período 1946-1957 funciona como uma espécie de ponte entre a tradição e a modernidade em nossa música popular. Nele convivem veteranos da Época de Ouro, em final de carreira, com iniciantes que em breve estarão participando do movimento bossa nova" (Severiano e Homem de Mello 1997: 241). Logo em seguida, caracterizam o período pela emergência do baião e do "samba-de-fossa" – o samba-canção influenciado pelo bolero, com letras depressivas e temáticas marcadamente românticas1. O interessante desta construção narrativa é que ela, antes de tudo, transforma o período em questão em um período de transição, uma espécie de Idade Média da história da música brasileira. Isto automaticamente remete para um plano secundário uma ampla gama de artistas e produções musicais do período – como se tudo que Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Claudete Soares, Nora Ney, Antônio Maria, Lupicínio Rodrigues, Maysa, e outros nomes historicamente ligados ao baião ou ao samba-canção tivessem menor valor2. Alguns artistas do período, como a própria Maysa, mas também Dick Farney, Lúcio Alves, Tito Madi, Dolores Duran, Johnny Alf, dentre outros, foram, nesta construção narrativa, alocados como "precursores da Bossa Nova", artistas cujo trabalho antecipava as novidades estéticas consagradas por João Gilberto em 1958. No entanto, a gravação de "Chega de Saudade", nas palavras de Ruy Castro, mudou tudo.

Este texto não pretende inverter este quadro: **não se trata aqui de negar esse lugar mítico conferido à Bossa Nova ou à gravação de *Chega de Saudade*. Fazê-lo seria negar o testemunho de um geração significativa de músicos, jornalistas, fãs de música popular**. A intenção do texto, contudo, é convidá-los a refletir sobre algo que, em alguns campos tratados pela história, que não a história da música popular brasileira, parece mais desenvolvido: **a consideração do caráter discursivo da história**, o fato de que ela é, antes de tudo, uma construção ***a posteriori*** e, como tal, elaborado por meio da seleção de elementos no sentido de formar uma série de eventos e fatos correlacionados. E se a história é uma construção, fica a pergunta: até que ponto a Bossa Nova foi vivida como uma ruptura pelos seus ouvintes? Até que ponto era uma novidade3?

Perguntas deste tipo não são novidades para a historiografia do século XX. Num balanço teórico das inovações da chamada "Nova História", Burke (1992a) mostra como um novo paradigma historiográfico emergiu em oposição a um paradigma tradicional de historiografia, típico do século XIX e adepto de uma visão objetiva da história. Da mesma forma, a antropologia

1 Para estudos sobre Luiz Gonzaga e seu lugar numa redefinição simbólica de "Nordeste", cf. Vieira (2000) e Oliveira (2004). Para o samba-canção e sua relação com o bolero, cf. Araújo (1999).

2 Registre-se que não faço referência aqui ao processo de constituição de outro gênero musical, a música sertaneja, a qual, exatamente no período de 1946 a 1958 sofreu profundas transformações. Cf. Oliveira (2009: 226-312). Ou seja, se por música popular brasileira entendêssemos a música sertaneja, a periodização proposta por Severiano e Homem de Mello deveria ser revista.

3 Ou seja, é interessante observar que a análise do texto recai menos sobre a Bossa Nova do que sobre sua historiografia. O que me interessa aqui é o que se escreveu sobre este gênero musical.

contribuiu, e muito – ainda que de modo muitas vezes mal compreendido pelos historiadores – para uma relativização do caráter objetivo da História. Os capítulos finais de *O Pensamento Selvagem*, de Lévi-Strauss, tem nesta relativização uma das suas chaves de leitura – sem negar a História, Lévi-Strauss revela sua mitificação por um Ocidente etnocêntrico. Contudo, este relativismo da história aparece em menor grau em determinados campos, como a história das artes e, o que me interessa aqui, a história da música popular brasileira. **De um modo geral, estes campos ainda são historicizados à moda antiga**: sucessão de nomes, ênfase em eventos como rupturas. Desse modo, João Gilberto *inventou* a Bossa Nova, assim como Charlie Parker e Dizzie Gillespie *inventaram* o bebop; a Bossa Nova seria uma revolução na música popular brasileira assim como o bebop o fora na história do jazz. O que se perde aí é exatamente a dimensão destes momentos tidos como "transição": pergunto-me como Antônio Maria, por exemplo, considerado o "rei da dor de cotovelo" no samba-canção dos anos 50, era ouvido na sua época; da mesma forma, o que era o jazz do período 1940-1944, período imediatamente anterior às primeiras gravações de Parker e Gillespie consideradas o início do bebop.

Desta forma, perguntar até que ponto a Bossa Nova era algo de fato novo, ou até que ponto foi uma ruptura, ou ainda, até que ponto o testemunho de um grupo de pessoas pode ser tomado como a única história possível, é convidar o leitor a ver outros pontos de vista sobre a história da música popular brasileira. Dar as costas a estas perguntas é correr o risco de menos-prezar dados, fatos, índices, que apontam para outras direções. Meu objetivo – repito: **menos negar a novidade da Bossa** – é convidar o leitor a pensar em outras possibilidades da escrita da história da música brasileira nos anos 50 e 60. Talvez João Gilberto não fosse algo tão novo assim. Pelo contrário, talvez ele fosse apenas mais um samba-canção.

É verdade que fica difícil olhar para a Bossa Nova desta forma diante de certos relatos. "Charlton Heston descendo do monte Sinai com os Dez Mandamentos debaixo do braço – foi mais ou menos esta a sensação dos que ouviram "Chega de Saudade" com João Gilberto pela primeira vez" (Castro 1990: 197). É desta forma que Ruy Castro, em uma das narrativas mais populares sobre a história da Bossa Nova, começa o relato de um dos capítulos do seu livro. "Chega de Saudade", o livro, foi lançado em 1990, trinta anos depois do surgimento da Bossa Nova. Em que pese seu tom mais de crônica do que propriamente um trabalho de história, o livro constitui uma fonte muito interessante para se observar como uma geração percebeu o surgimento da Bossa Nova4. É verdade que Ruy Castro inicia seu relato no final dos anos 1940 e o estende até por volta de 1967, e é verdade também que ele mostra como a Bossa Nova surge na esteira de um ambiente musical favorável na segunda metade dos anos 50. No entanto, o livro reforça um mito: o de João Gilberto. Ele é o grande personagem de "Chega de Saudade",

4 Além de constituir uma fonte riquíssima para o estudo das práticas musicais da classe média carioca entre as décadas de 40 e 60.

o responsável pela *batida* da Bossa Nova e o catalisador de diversas tendências que "pairavam nos ares musicais" cariocas na segunda metade da década de 50: as ousadias harmônicas de Tom Jobim e Johnny Alf, o canto "aveludado" de Lúcio Alves, Tito Madi e Dick Farney; o consumo de jazz de toda uma geração de jovens músicos – Roberto Menescal, Carlos Lyra, Nara Leão, dentre outros; o interesse de gravadoras em um possível mercado jovem para a música brasileira – tudo isto é sintetizado, segundo a narrativa, pela genialidade de João Gilberto. E João Gilberto é descrito da forma como a historiografia trabalhava no século XIX: como uma ruptura. Tal ruptura é construída, narrativamente, por estas aproximações míticas: se para muitos dos "nativos" da obra de Ruy Castro, João Gilberto aparece como uma encarnação de Moisés (na figura de Charlton Heston), para Tom Zé ele é um Ovídio: "...a fatalidade já pregara uma falseta do gênero morrer-nascer na sua própria música-título, "Chega de Saudade". Esse título se converteu em destino quando a peça, gravada por Elizeth Cardoso em maio de 1958, foi enterrada como último samba-canção, encerrando uma era da MPB. Esse foi o túmulo falso. Regravada por João Gilberto três meses depois, 'Chega de Saudade' voltou igualzinha em melodia e palavras – mas já era outra. Foi ao inferno e voltou, levada por esse Ovídio-João, que promoveu sua metamorfose, chocando-a com ledo zelo para estabelecer com ela uma esquina da História: foi assim que a canção nasceu para o panteão da modernidade como o primeiro samba da bossa-nova" (Tom Zé 2003: 186).

Se os músicos enfatizam a novidade da Bossa, a mesma imagem de uma ruptura aparece em diversos estudos sobre a Bossa Nova. E isto ocorre nos dois campos que trataram de construir narrativas sobre a história do movimento e sua inserção na música popular brasileira: o campo do jornalismo e o campo intelectual. É no jornalismo que aparecem os primeiros apontamentos da Bossa Nova como ruptura – vale lembrar aqui de que a primeira vez que se utilizou a expressão "Bossa Nova" para se referir à produção musical de jovens músicos da zona sul carioca no final dos anos 50 é atribuída a um jornalista[5]. É o jornalismo do final dos anos 50 e início dos anos 60 que vai estabelecer uma aura de ruptura em torno da Bossa Nova. Porém, a avaliação crítica desta ruptura não seguiu, necessariamente, o caminho de uma louvação. Pelo contrário, a esfera do jornalismo serviu como espaço de ataque generalizado contra a estética bossa-novista. É o caso de José Ramos Tinhorão, apontado por Castro (1990) como o *bête noire* da Bossa Nova à medida que a acusava de ser a reprodução no plano musical do estado de dependência do Bra-

5 O jornalista é Moisés Fuks, responsável pela publicidade de um dos primeiros shows amadores de Nara Leão, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli e outros. Cf. Castro (1990). O termo era de uso antigo, remetendo à década de 20: novidades musicais eram saudadas como "bossa nova". Ou seja, não está excluída a possibilidade de Luiz Gonzaga, em 1946 (quando "inventou" o baião) ou o samba "batucado" do Estácio, em 1932, terem sido nomeados como bossa nova. Porém, ela nos convida a levar a sério a idéia de um campo semântico e refazer a pergunta: por que entre tantas bossas, a de João Gilberto recebeu um "B" maiúsculo? A existência do campo semântico referido já revela que "novidades musicais" ocorriam o tempo todo. Logo, ou João Gilberto era uma novidade maior que as outras ou a compreensão deste fato exige que se observe mais o entorno social de seu surgimento do que sua música propriamente.

sil perante o capitalismo. Ou seja, para José Ramos Tinhorão a ruptura não se dava no sentido de uma evolução, mas sim de um esvaziamento dos elementos populares do samba. Segundo Tinhorão: "*O aparecimento da chamada bossa nova na música urbana do Rio de Janeiro marca o afastamento definitivo do samba de suas origens populares*" (Tinhorão 1966: 22). Tinhorão vê a bossa nova como o "*rompimento da tradição*", levado a cabo por uma geração de músicos oriundos de classe média – a categoria "classe social" sendo central no texto do autor. Segundo ele, "*a década de 50 marcava, no Rio de Janeiro, o advento da primeira geração de jovens do após-guerra e após-ditadura* [governo Vargas]. *Estabelecida pela corrida imobiliária a divisão econômica da população da cidade – os pobres na Zona Norte e nos morros, os ricos e remediados na Zona Sul – apareceria logicamente na zona grã-fina de Copacabana uma camada de jovens completamente desligados da tradição, isto é, já divorciados da espécie de promiscuidade social que permitira até então, aos representantes da classe média, participar de certa maneira, em matéria de música popular, do contexto cultural da classe colocada um degrau abaixo na escala social*" (Tinhorão 1966: 23-24). As tintas politizadas do texto de Tinhorão devem ser vistas em relação a um ambiente do jornalismo e da crítica cultural marcado pelos debates do nacional-popular, com um forte componente de crítica à aproximação do Brasil com os EUA, no contexto da *política da boa vizinhança*. Para uma geração de jornalistas que começou sua carreira nos anos 40 (caso de Lúcio Rangel) e 60 (caso do próprio José Ramos Tinhorão e de Sérgio Cabral), a Bossa Nova era ouvida com uma desconfiança oriunda do "toca-discos de esquerda" desta geração – muitos ligados ao Partido Comunista.

No campo intelectual não foi diferente: a Bossa é apontada como ruptura, nos mais diferentes aspectos – narrativos e estéticos (Mammi 1992, Naves 2000), rítmicos (Pinheiro 1992; Garcia 1998), composicionais (Béhague 1973) e histórico-discursivo (Moreno 1982; Napolitano 1998 e 2006)[6]. Aliás, foi na articulação deste campo com o jornalístico que surgiu o primeiro grande panfleto intelectual relativo à Bossa Nova: "O Balanço da Bossa", publicado por Augusto de Campos, em 1968. Nele, João Gilberto é posto no plano das grandes vanguardas artísticas do século XX, ao lado de John Cage e Stockhausen. Aliás, Augusto de Campos cria uma linha relacionando estes dois compositores a João Gilberto e Caetano Veloso (o livro em si já traz uma teoria da história da música brasileira ao fazer a ponte entre o recém Tropicalismo e a Bossa Nova). A própria construção gráfica do livro apontava nesta direção: na primeira edição, aparecia João Gilberto no verso da capa olhando para Caetano no verso da contra-capa, como se entre houvesse uma continuidade – proclamada pelo próprio Caetano na idéia da "retomada de uma linha evolutiva". O Balanço da Bossa abre com um estudo musicológico escrito pelo

6 A mesma ênfase na idéia de "ruptura" aparece em estudos panorâmicos sobre a música popular brasileira, desenvolvidos por pesquisadores estrangeiros. Como exemplo, cf. Perrone e Dunn (2002) e McCann (2004). Cf. também o estudo sobre Tropicalismo desenvolvido por Dunn (2009), no qual a Bossa Nova aparece como ponto de inflexão central para a história da música brasileira.

pesquisador Brasil da Rocha Brito, confirmando, com análises, as novidades musicológicas da Bossa Nova: harmonia, ritmo, interpretação, letras e outros elementos.

Ao contrário de Tinhorão, no entanto, Augusto de Campos louva a Bossa Nova como a entrada da música brasileira na modernidade. Se Tinhorão ouve a Bossa com uma audição marcadamente nacionalista, Augusto de Campos escuta com um ouvido internacionalista – a modernidade a que ele se refere é exatamente a possibilidade de inserção da música brasileira no contexto de uma produção musical internacional. Ambos, contudo, a escutam como ruptura. E mais: ambos vêem a Bossa Nova como resultado, **antes de tudo**, da inferência sobre a música brasileira de gêneros musicais estrangeiros como o *jazz* - enquanto para Augusto de Campos a chegada do *jazz*, elemento estrangeiro, é criativa, para Tinhorão, ela é destrutiva. O ponto é que nem Tinhorão e nem Augusto de Campos dão muito valor às certas concepções nativas do que estava acontecendo em 1958 na música brasileira, sendo que certas práticas desaparecem em seus textos. A partir delas, talvez seja possível, relativizar a novidade João Gilberto.

Ruy Castro, em seu livro, dá uma pista interessante. Numa certa noite, ouvindo os amigos de sua filha, Nara Leão, tocando bossa nova na sala de sua casa, o advogado Jairo Leão perguntou: "*Onde está a bossa disso? O que estas canções tem de novo?*". Ruy Castro ironiza sobre a pouca perspicácia musical do pai de Nara. É possível que o "seu" Jairo fosse pouco entendido de música. Porém, vale a pergunta: e se ele não fosse tão desentendido assim? Talvez seja possível ver em Jairo Leão um desses "excluídos da história", dos quais a historiografia francesa no último quarto do século XX tratou tanto. Quando se conta a história da música popular brasileira, prefere-se um testemunho que afirma a novidade de João Gilberto do que um que a matiza. Há outros índices que nos convidam a refletir sobre a "novidade da Bossa Nova", como o fato, por exemplo, de nada ter acontecido nos primeiros meses após o lançamento do segundo compacto de João Gilberto, em 1958. Ruy Castro credita essa desatenção pública à Copa do Mundo de 1958, vencida pelo Brasil no mesmo mês, julho, do lançamento do compacto. Ou seja, é possível sim que a gravação de "Chega de Saudade" tenha sido ouvida por muitos como mais um samba-canção. Com algo diferente, é verdade, mas não muito.

As novidades estéticas da Bossa Nova são apontadas em vários planos: harmonização, rítmica e interpretação. Há outras, menos comentadas, porém bastante importantes: por exemplo, a Bossa foi o primeiro produto musical pensado em termos de estratégia de marketing por parte de gravadoras multinacionais, visando um público específico, o mercado jovem. Porém, a ênfase recai sobre os elementos musicais: harmonia, ritmo e interpretação. É possível repensar, quanto a estes três elementos, o caráter de novidade da bossa nova. Neste texto, gostaria de comentar dois deles, o ritmo e interpretação. Quanto à harmonia, o senso comum vê a Bossa Nova como introdutora de elementos considerados dissonantes (acordes com acidentes sobre o nono

e o décimo terceiro graus da escala, por exemplo). Contudo, trabalhos recentes sobre o trabalho de harmonização do choro e de sambistas, como Nelson Cavaquinho, revelam que este tipo de procedimento é anterior a João Gilberto.

A maioria dos depoimentos usados hoje em dia para descrever a "novidade João Gilberto" enfatiza o seu jeito de cantar, uma forma intimista que contrastava com o estilo de interpretação mais comum no samba-canção dos anos 50, caracterizado por uma intensidade estilística expressa em vibratos e ataques vocais fortes. Tomemos um pequeno exemplo: a deliciosa gravação de "Castigo", um samba-canção de Lupicínio Rodrigues, na voz de Gilberto Milfond. Trabalhos como o de Maria Izilda de Mattos ou de Beatriz Borges revelam como este tipo de interpretação está ligado à expressão de relações de gênero. De fato, para o ouvinte é difícil duvidar da afirmação de masculinidade ("homem que é homem") sofrida e sensível ("qual o cedro que perfuma o machado?) destas canções. Aqui me interessa esta interpretação cuja expressividade é motivo de estudos e debates musicológicos. Geralmente, sua origem é remetida à popularização do bel-canto no século XIX – embora, haja uma dificuldade dos historiadores em retraçar os percursos desta popularização. De toda forma, trata-se de um tipo de interpretação que criou escola e foi extremamente usual na música brasileira, na primeira metade do século XX. Cantores como Vicente Celestino, Jamelão, Gilberto Milfond, Orlando Silva, Carlos Galhardo, dentre outros, transformaram este estilo de canto em marca registrada. A melhor forma de ouvir João Gilberto com relação a isto é comparar gravações. Tome-se "Ao pé da cruz", samba-canção de Marino Pinto e Zé da Zilda, gravado por Orlando Silva, em 1942; e por João Gilberto, em 1959, no seu primeiro LP.

A comparação das duas gravações revela esta economia interpretativa com a qual alguns autores descrevem João Gilberto. A mesma economia aparece no quesito ritmo, curiosamente o aspecto geralmente apontado por músicos. Paulinho da Viola, numa conversa informal com estudantes de música em Curitiba, nos idos de 1997, quando indagado sobre João Gilberto foi direto a este ponto. Segundo ele, quando João Gilberto surgiu em 1958, ele, Paulinho de Viola e o grupo no qual circulava, o universo do choro carioca, pouco se interessaram por aquele "*violão sem baixaria*". O violão de João Gilberto tira a tradicional baixaria característica do choro, por uma simples marcação rítmica que tenta reproduzir o surdo no samba.

Este elemento permitiu à Bossa Nova uma revisão do quesito arranjo. Isto fica evidente na comparação, novamente com João Gilberto no centro, entre gravações. É o caso de "Eu quero um samba", samba de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida, lançado em 1945, e gravado por João Gilberto em 1973. Tomemos como parâmetro a gravação desta canção pelo grupo vocal Namorados da Lua, em 1952. Esta canção é um último índice para observar esta economia estética operada por João Gilberto, economia esta que, observa-se na gravação dos Namorados da

Lua, passa também pela negação do elemento dançante: Bossa Nova não se dança. Há vários aspectos que podem ser desenvolvidos neste ponto. Porém, gostaria de me ater a esta economia vocal. João Gilberto, no senso comum aparece como o criador de um jeito de "cantar baixinho". Quando comparamos seu estilo vocal com o de Gilberto Milfond ou de Orlando Silva, é compreensível esta audição, enfatizada por vários textos que tratam da história da Bossa Nova, nos quais João Gilberto aparece como ruptura no jeito de cantar.

A Bossa Nova inclusive criou uma pré-história deste jeito de cantar, remetendo-a a uma influência do jazz sobre o estilo interpretativo de cantores das décadas de 40 e 50 como Dick Farney, Lúcio Alves, Tito Madi, Silvinha Telles, Maysa, dentre outros. Todos estes, posteriormente, foram transformados em precursores da Bossa Nova. Isto aparece, por exemplo, tanto em textos escritos na forma de memórias e reportagens, como o livro de Ruy Castro, quanto em trabalhos acadêmicos, como os de Marcos Napolitano. O interessante é que aqui, e gostaria de apontar como uma hipótese que merece mais investigações: trata-se de uma leitura classista da história. Grosso modo: a zona sul do Rio vê sua história de forma "endógena". Os precursores de João Gilberto só podem vir, nesta leitura, de práticas musicais relativas à classe média carioca. A idéia de que o "cantar baixinho" possa vir da zona norte do Rio pouco é explorada. E esta é uma sugestão que gostaria de fazer: há mais da Penha em Ipanema do que os habitantes da Av. Vieira Souto gostariam de admitir.

É o que se pode pensar, por exemplo, quando se escuta dois cantores extremamente populares no samba carioca nos anos 40: Carmem Miranda e Cyro Monteiro. Quando se escuta, por exemplo, "O Samba e o Tango", na voz de Carmem Miranda, ou "Falsa Baiana", com Cyro Monteiro, percebe-se claramente um estilo interpretativo bastante informal. Obviamente, não se trata aqui de cantar tão baixo quanto João Gilberto, mas de observar como a prática do samba fora no circuito da zona sul do Rio de Janeiro já apresentava como possível este tipo de interpretação. Talvez por isto a novidade de João Gilberto para Paulinho da Viola não tenha sido a voz, mas o jeito de tocar. Aquele jeito de cantar talvez fosse "o de sempre exagerado um pouquinho". Vale lembrar também que a cultura popular urbana no Brasil se constituiu, musicalmente, em torno da prática da modinha, gênero que pode ser visto como algo ainda maior: como um estilo. E o estilo da modinha demanda exatamente a informalidade, a pessoalidade, a intimidade. Neste ponto de vista, João Gilberto apenas apresentou para Ipanema o que a Penha já sabia de cor: tem certas horas que se pode cantar baixinho.

Minha sugestão, portanto, é uma tentativa de recuperar, no estudo da música popular, processos de circularidade cultural que tendem a ser escamoteados. E nesta recuperação, matizar um pouco a "novidade João Gilberto", de modo a dar crédito aos depoimentos como o do pai de Nara Leão ou o de Paulinho da Viola. Ao invés de se buscar somente no jazz a origem de

procedimento estilísticos da Bossa Nova, convém olhar também para a zona norte do Rio de Janeiro. É verdade que os cantores americanos dos anos 40, como Bing Crosby, Dick Haymes, Frank Sinatra dentre outros, suavizaram o canto. Mas é verdade também que Carmem Miranda, Cyro Monteiro, Mário Reis, também o fizeram na mesma época. Para o garoto Antônio Carlos Jobim, nascido na Tijuca, um bairro fronteiriço do sul e do norte do Rio, era possível escutar estas duas vertentes ao mesmo tempo. O mesmo vale para o garoto João Gilberto, que na Juazeiro dos anos 40, escutava igualmente Cyro Monteiro e Bing Crosby. Talvez ambos tivessem mais o pé na zona norte do Rio de Janeiro do que se imagina.

Filmografia

Caetano Veloso: especial de 50 anos. Documentário de 10 h para TV. Direção Walter Salles e José Henrique Fonseca. Brasil, 1992.

Bibliografia

ARAÚJO, Samuel. The Politics of Passion: the impact of Bolero on Brazilian Musical Expression. In: 1999 Yearbook for Traditional Music. Edited by Dieter Christensen. ICTM, 1999. p. 42-56.

BÉHAGUE, Gerard. "Bossa & Bossas: recent changes in Brazilian Popular Music" In: Ethnomusicology, v. 17, n. 2, 1973, p. 209-233.

BURKE, Peter. "Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro" In: BURKE, Peter (org). A Escrita da História: novas perspectivas. São Paulo: Editora da UNESP, 1992. p. 7-37.

BURKE, Peter. A Escola dos Annales 1929-1989: a Revolução Francesa da historiografia. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

CASTRO, Ruy. Chega de Saudade: a História e as Histórias da Bossa Nova. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.

DUNN, Christopher. Brutalidade Jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

GARCIA, Walter. Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “História e Etnologia” In: Antropologia Estrutural. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

MAMMI, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova” In: Novos Estudos CEBRAP, n. 34, 1992, p. 63-70

McCANN, Bryan. Hello, Hello Brazil: popular music and the making of modern Brazil. Durham: Duke University Press, 2004.

MENEZES BASTOS, Rafael José. “Brazil” In: SHEPERD, John; HORN, David and LAING, David (orgs). The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. v. III: Latin America and the Caribbean. London: Continuum International Publishing Group. 2004.

MORENO, Albrecht. “Bossa Nova Novo Brasil: the significance of Bossa Nova as Brazilian Popular Music” In: Latin America Research Review, 17, n. 2, 1982, p.129-141.

NAVES, Santuza Cambraia. “Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular brasileira” In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 15, n. 34, Caxambu, 2000, p. 35-44.

NAPOLITANO, Marcos. “A Invenção da Música Popular Brasileira: um campo de reflexão para a História Social” In: Latin America Music Review, v. 19, n. 1, 1998, p. 92-105.

_____. A Síncope das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

OLIVEIRA, Allan de Paula. Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

OLIVEIRA, Francisco de. “Nordeste” In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (orgs.). Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. V. 3: A cidade não mora mais em mim. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira/FAPERJ; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 123-138.

PERRONE, Charles e DUNN, Christopher. “Chiclete com Banana: internationalization in Brazilian Popular Music” In: _____ (eds.). Brazilian Popular Music and Globalization. New York: Routledge, 2002. p. 1-38.

PINHEIRO, Luiz Roberto. Ruptura e continuidade na MPB: a questão da linha evolutiva. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1992.

SALIBA, Elias Thomé. "A dimensão cômica da vida privada na república" In: SEVCENKO, Nicolau (org.). História da Vida Privada. Volume 3 - República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 289-365.

SHARPE, Jim. "A história vista de baixo" In: BURKE, Peter (org). A Escrita da História: novas perspectivas. São Paulo: Editora da UNESP, 1992. p. 39-62.

SEVERIANO, Jairo e HOMEM DE MELLO, Zuza. A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras. 2 vols. São Paulo: Editora 34, 1997.

VASCONCELOS, Gilberto e SUZUKI JR, Matinas. "A malandragem e a formação da música popular brasileira" In: FAUSTO, Boris. História Geral da Civilização Brasileira. v. 3: Brasil Republicano. São Paulo: DIFEL, p. 501-523.

VIANA, Hermano. O Mistério do Samba. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIEIRA, Sulamita. O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural. São Paulo: Annablume, 2000.

MÚSICA POPULAR: UMA MARGINAL NA ACADEMIA MUSICAL BRASILEIRA

Alvaro Neder
alvaroneder@ig.com.br
Instituto Federal do Rio de Janeiro / IFRJ

Resumo
A música popular ocupa um lugar desconfortável na academia musical brasileira. Por um lado, musicólogos eruditos valorizam alguns de seus exemplares mais adequados a seu gosto e metodologias de análise, enquanto silenciam sobre o restante. Por outro, a etnomusicologia no Brasil não parece ter-se voltado notavelmente para músicas populares das sociedades urbanas, disseminadas midiaticamente. Mencionam-se aqui limitações das aplicações de métodos de análise eruditos à música popular e, como alternativa, alguns desenvolvimentos e abordagens teóricas que vêm sendo empregados por musicólogos populares. Apesar desse panorama indicar a necessidade de profissionais especializados em música popular, para que a pesquisa e a formação de novos quadros nesse campo possa se consolidar no Brasil, não se constata um compromisso ou mesmo tendência dos programas universitários de música do Brasil nesse sentido. A comunicação conclui com a defesa da música popular como campo transdisciplinar legítimo e autônomo de produção de conhecimento e formação de novos profissionais, um campo que, por sua vez, necessita dedicação especial, especialização e formação específica.

Palavras-chave: música popular; estudos culturais; metodologia.

Abstract
Popular music has an uncomfortable place in Brazilian musical academia. On the one hand, "art" musicologists valorize some of its instances that are more adequate to their taste and methodologies of analysis, while silence about the rest. On the other hand, ethnomusicology, in Brazil, does not seem to have turned itself notably towards mass-mediated, urban musics. I mention the shortcomings presented by methods of analysis developed for art music when applied to popular music, and, as an alternative, I refer to some developments and theoretical approaches that are being used by popular musicologists. In spite that this picture indicates the necessity of professionals specialized in popular music for the consolidation of research and student formation, there is no sign that university music programs in Brazil will follow suit. The paper concludes with a defense of popular music as a legitimate, autonomous, and transdisciplinary field for the production of knowledge and the formation of new professionals, a field which requires, by its turn, special dedication, specialization and specific formation.

Key Words*: popular music; cultural studies; methodology.*

Os estudos acadêmicos de música popular (entendida, numa abordagem inicial algo esquemática, como a música não-erudita e não-tradicional que circula nos diversos suportes e meios em sociedades urbanas complexas, com destaque para a canção popular) são recentes no mundo inteiro. A primeira Conferência Internacional sobre Pesquisa em Música Popular ocorreu apenas em 1981, na Universidade de Amsterdã (Josephs, 1982). No Brasil, a chama-

da MPB, com seu destacado papel nos acalorados debates culturais da década de 1960, desde logo chamou a atenção de acadêmicos de diversos setores que não a música (ver, por exemplo, Galvão, 1968; Santiago, 1977; Schwarz, 1970). No terreno da etno/musicologia, no entanto, fora iniciativas isoladas, não houve um interesse definido pelo desenvolvimento de ferramentas teórico-metodológicas que dessem conta da música popular enquanto tal, e que objetivassem relacionar suas estruturas musicais a questões sociais, históricas ou culturais.

Uma das principais razões para esta negligência à especificidade da música popular por parte da etno/musicologia diz respeito ao estatuto das diferentes músicas e a divisão social do trabalho dos pesquisadores vinculados às diferentes disciplinas. É normalmente aceito de maneira tácita que o musicólogo estuda a música erudita e o etnomusicólogo as músicas tradicionais ("folclóricas"). Já a música popular não é reconhecida, no Brasil, como um campo autônomo. Isso traz diversos problemas a seu estudo.

O aproveitamento marginal da música popular por musicólogos eruditos se prende a exemplares que possam atender às expectativas estéticas decorrentes da cultura de matriz européia. Como consequência dessa forma de etnocentrismo, a enorme maioria das músicas populares – por exemplo, a música sertaneja pop, a música brega, o rap, o funk – são desprezadas, e, com elas, as imensas populações que por seu intermédio buscam se fazer ouvir.

Já a etnomusicologia, devido à história de sua constituição como campo de estudos, em que foi importante o modelo fornecido pela antropologia, tradicionalmente privilegiou como objeto o radicalmente diferente. Como disse Bruno Nettl, "o único elemento realmente comum [entre etnomusicólogos] é,evidentemente, o ser estranho à civilização ocidental" (Nettl, 1964, p. 2, grifo meu). Entretanto, há cerca de vinte e cinco anos, com o avanço dos estudos culturais na academia, muitas mudanças ocorreram. Entre elas, deixou de ser tão claramente defensável a opção privilegiada por um outro separado por uma monumental barreira geográfica, cultural e social. Como consequência, proliferaram os objetos de estudo que dizem respeito às modernas sociedades urbanas, às relações sociais mediadas pelas novas tecnologias de comunicação, ao hibridismo cultural acelerado, e às culturas populares que se afirmam como tal sem recorrer às concepções românticas, essencialistas e a-históricas. Como resultante desse movimento, na etnomusicologia, a música popular passou a ser tema de inúmeros trabalhos, bem como etnografias realizadas pela internet ou outros meios tecnológicos não presenciais (cf. Barz e Cooley, 2008).

Apesar das transformações ocorridas na disciplina no plano internacional, no Brasil a etnomusicologia não se tem voltado notavelmente para músicas populares das sociedades urbanas, disseminadas midiaticamente (cf. Menezes Bastos, 1995, e Travassos, 2003). Isso traz consequências em vários planos: no aspecto metodológico, por exemplo, a literatura da área,

já extensa e desenvolvida desde várias décadas, privilegia o trabalho de campo e o contato físico direto com as comunidades estudadas, em detrimento de abordagens não-empíricas, sociológicas ou baseadas em meios e suportes de comunicação de massa. No plano institucional, efetivamente impede que estudantes obtenham formação específica para se tornarem musicólogos populares e especialistas em musicologia popular se tornem professores em programas universitários de música (quantos profissionais com esse perfil existem no Brasil?).

Portanto, em que pesem as importantes mudanças das últimas décadas, a música popular continua aguardando o momento de sair da posição marginal que ocupa na academia musical brasileira. Por um lado, os trabalhos que enfocam essa música são bem vindos nos encontros das associações (Abet, Anppom e Abem) – na verdade, já representam uma alta porcentagem dos trabalhos apresentados, como evidencia o exame de seus anais. Da mesma maneira, etnomusicólogos especializados em música tradicional relatam que, devido à alta demanda, por parte dos alunos de suas instituições, foram levados a ministrar cursos e prestar orientações sobre temas em música popular (Maia, 2010). No entanto, em que pesem as claras indicações de que a sociedade deseja aprofundar sua reflexão sobre as culturas urbanas dessas sociedades complexas e contraditórias, os poucos concursos para professores de musicologia ou etnomusicologia em universidades públicas continuam privilegiando candidatos de perfil tradicional (Neder, 2010a).

Para referendar a visão que reprime a especificidade do popular, invoca-se a noção, freqüentemente mencionada, de que "a música popular não é uma área, é um objeto". Os problemas decorrentes deste equívoco são inúmeros: a perda da especificidade da música popular e de suas contribuições (as experimentações sobre o timbre, a microtonalidade, as inflexões rítmicas mínimas, as métricas não-européias, e diferentes modelos de escuta, por exemplo), a carência de ferramentas analíticas para lidar com esta especificidade, a aplicação forçada de parâmetros estéticos da música de concerto de origem européia ao popular, e o recalcamento e desvalorização de um número enorme de gêneros, músicas e pessoas que resistem a este leito procustiano.

Além, disso, compreendido em sua especificidade e autonomia, o campo da música popular impõe um regime de conhecimento diferente. Na análise dos sentidos de tais produções, torna-se relevante a intimidade do pesquisador com a cultura popular urbana contemporânea como um todo, e isto pode envolver a televisão, o rádio, o cinema, a literatura. Parece evidente que a falta de tal intimidade resultará em comprometimento da qualidade da pesquisa em música popular e da formação de novos quadros nesta área.

A idéia de que a música popular não seja representativa o bastante para constituir uma área, o que poderia levar a um avanço no desenvolvimento de teorias, métodos e objetos específicos, causa estranhamento, face à vitalidade e evidente importância que esta manifestação cul-

tural assume para as populações do Brasil. Este estranhamento é captado pelo olhar estrangeiro do musicólogo Sean Stroud, que indica a visível contradição entre a sociedade e a academia neste país:

> . . . é realmente paradoxal que, em uma nação que parece tanto valorizar a música popular, não haja departamentos dedicados a estudos de música popular em universidades brasileiras (os poucos acadêmicos brasileiros que trabalham no campo estão, em geral, baseados em departamentos de História, Literatura ou Política), e virtualmente não haja revistas científicas brasileiras especializadas em estudos de música popular. (Stroud, 2008, p.186)

Corroborando o que diz Stroud, em outros campos acadêmicos que não o da música, a música popular brasileira goza de apreciável prestígio, não sendo incomum que destacados profissionais desses outros campos tenham produzido importantes contribuições para a área em questão. Podem-se citar historiadores (Contier, 1986; Napolitano, 2001), críticos literários (Brito, 1972; Campos, 1993; Favaretto, 1979; Galvão, 1968; Matos, 1982; Perrone, 1988; Sant'anna, 1986; Santiago, 2000; Schwarz, 1970; Vasconcellos, 1977; Wisnik, 2004), lingüistas (Tatit, 1996); antropólogos (Vianna, 1995); e semioticistas (Santaella, 1984), entre outros.

Além disso, o trabalho desses pesquisadores tem a virtude de articular a música a contextos sociais, culturais e históricos, produzindo interessantes comentários sobre diversos aspectos da sociedade e cultura brasileiras obtidos ao se fazer falar a música. Ao contrário, as discussões sobre música popular no âmbito dos cursos universitários de música estão voltadas, prioritariamente, à técnica musical, e nisto parecem não se diferenciar do que ocorre no restante do mundo ocidental[1]. Nestes cursos busca-se, preferencialmente, analisar a música popular com vistas ao domínio técnico dos recursos, sejam de execução vocal ou instrumental, sejam de composição, harmonização, improvisação ou arranjo. É incipiente ainda – com exceções dignas de menção (ver, por exemplo, Araújo, 1987 e Carvalho, 1991) – a produção musicológica que visa articular elementos propriamente musicais a questões culturais e sociais da música popular, preferencialmente de maneira crítica e problematizadora.

Em artigo recente (Neder, 2010b), tive oportunidade de discutir a singularidade demandada pelos estudos de música popular em termos teórico-metodológicos. Para isso foi necessário, inicialmente, abordar a ineficácia dos métodos de análise estrutural desenvolvidos para a música erudita, quando aplicados à música popular. Entre eles: jargão técnico inapropriado ou ideológico; valorização desigual de elementos básicos, decorrente do desenvolvimento histórico contrastante entre música popular e erudita; o "notaciocentrismo" (cf. Tagg, 1979, p.28-32); monologismo na análise musical; as dificuldades de um musicólogo treinado e familiarizado com a harmonia tonal-funcional em compreender as estruturas específicas de certas músicas organizadas em torno de uma pulsação, um *groove* ou um rife.

Estes problemas teórico-metodológicos que obstruem o adequado estudo da música popular vêm sendo observados já há algumas décadas por musicólogos, com destaque para aqueles influenciados pela tradição sociológica da escola de Birmingham. Neste sentido, uma formulação bastante influente foi proposta por Andrew Chester, que evidencia a necessidade de desenvolvimento de metodologias específicas para a música popular. Nestas músicas, segundo Chester (1970, p.75-82), predomina a construção *intensional* (termo em inglês relativo a intensividade, criado por Chester): ao invés de combinar as unidades básicas rumo a uma complexidade formal/estrutural, essa música atingiria a complexidade em seus próprios termos, através da modulação intensiva das frequências e inflexões rítmicas destas unidades. Este modo se contrapõe ao *extensional* (isto é, como desenvolvimento sincrônico e diacrônico através da combinação de partículas musicais básicas rumo a uma complexidade crescente nos dois sentidos). Desde a década de 1970, portanto, a noção de *pertinência* passou a ser importante para os estudos de música popular, como forma de entender e analisar cada música em sua especificidade, através do levantamento dos aspectos relevantes para os envolvidos na prática musical em questão.

Isto implica em um deslocamento da centralidade da "obra" original e de sua representação gráfica (não mais vistas como "a música"), e do "autor" como instância fundacional. O olhar se dirige à realidade complexa na qual se insere uma música hoje: impossível falar dos sentidos de uma canção popular sem se remeter aos múltiplos discursos que a representam; aos vários tipos de *media* que a veiculam; às tecnologias e ao *trabalho* coletivo que os tornam possíveis; entrevistas, *merchandising*, fotografias, promoções; instituições; processos de produção; contextos de recepção; organização social; relações de poder; transformações culturais; e assim por diante. Os sentidos constroem-se intertextualmente (Kristeva, 1974, p.340) pelo sujeito confrontado por todas estas instâncias.

Mesmo assim, este sujeito continua atribuindo o seu prazer aos sons musicais, aos efeitos por eles provocados em seu corpo (individual e social). Em conseqüência, parece recomendável que os sons de cada canção, em sua especificidade, sejam valorizados pela análise, sob pena de se recair em uma generalização abstrata.

Portanto, reconhece-se tanto a natureza radicalmente transdisciplinar dos estudos de música popular quanto a necessidade de atentar para a descrição/ análise/ interpretação das estruturas musicais em sua concretude, bem como ao excesso que as destrói. Devido a isso, aqui serão mencionados alguns exemplos que vêm demonstrando a multiplicidade de direções teóricas (com conseqüências metodológicas) que têm se mostrado capazes de efetivar aproximações plausíveis em relação a este objeto fugidio.

Uma delas é o feminismo. Entre suas importantes contribuições para os estudos de

música popular figura a preocupação em desvelar as codificações do corpo culturalizado (a construção do gênero sendo parte da cultura). Nisto se inclui a desmistificação da idéia de que a música seria qualitativamente "feminina" (pertencente ao "corpo"). Mesmo que a música e o discurso sejam dependentes de processos corporais para seu estabelecimento, este corpo é sempre mediado por discursos social-históricos, inclusive verbais e musicais.

Outra das abordagens que os estudos de música popular têm experimentado é a etnografia informada pelo pós-estruturalismo. Procura-se aqui articular detalhes específicos da(s) prática(s) musical(is) em questão à performance cultural estudada, privilegiando-se o livre jogo dos significantes ao seu encerramento em significados. Um exemplo pode ser encontrado em Neder (2007). Aqui, a multiplicidade de gêneros em uma mesma classificação da faixa de recepção (a MPB), fato inédito na história da música popular brasileira, é entendida de maneira mais abrangente do que simplesmente um fenômeno musical. O autor propõe que as modificações culturais específicas do momento histórico dos anos 60, no contexto brasileiro e global, produziram um diálogo entre diversas faixas culturais e sociais. Entre estas faixas figuram as várias minorias representadas no discurso da MPB (nordestinos, favelados, "caipiras", a mulher – discutida no trabalho de Nara Leão e Maria Bethânia, entre outras), a música negra estadunidense (representada, já em 1963, pela música de Jorge Ben), o *rock*, a poesia culta (Chico Buarque, Caetano Veloso, etc.), música paraguaia, boliviana, e assim por diante. Por meio da análise da relação entre gênero musical e subjetividade, é sugerido que, ao contrário da construção de um sujeito monológico, tal como ocorreria na socialização realizada no âmbito de um gênero, a MPB, com sua porosidade radical entre diversas faixas culturais, seria o indício de (e predisporia para) subjetividades mais propensas ao diálogo com o outro.

Ainda outra dessas abordagens é a representada pelas teorias do discurso. Aqui, tanto os discursos "extramusicais" quanto os discursos especificamente musicais são vistos como interativos. Estas abordagens, ao invés de reduzir o discurso musical ao lingüístico, buscam entender a interdependência e a influência recíproca de ambas instâncias.

Trabalhos de lingüistas e psicanalistas ressaltam a evidência de que voz (com todos os seus parâmetros de altura, duração, intensidade e timbre) e gesto são anteriores à simbolização, de maneira que nossa relação com a música não pode ser inteiramente explicada por meio da convencionalização de estruturas musicais pelo discurso verbal. Tampouco a música seria "inata" em nós. O que ocorre em um bebê prestes a ser inserido no mundo da significação é uma complexa dialética entre estruturas biológicas e sociais, que segmentam o contínuo dos sons experimentado por ele, associando-o a diferentes sensações oriundas tanto do corpo como da cultura. Isto é explicado, entre outros, pela psicanalista e lingüista Julia Kristeva (Kristeva, 1974, p.28).

Ao relacionar dialeticamente corpo (desde sempre culturalizado) e sociedade por meio do simbólico, a psicanálise compreende uma experiência do corpo variável em relação ao lugar, história e cultura, portanto nunca dada de maneira essencial. O sentido musical situa-se na experiência corporal, mas essa experiência é mediada pelo discurso verbal, pois tanto o corpo quanto o mundo físico não podem ser experienciados ou concebidos fora da linguagem. Tanto o próprio funcionamento da linguagem se baseia em processos corporais – metáfora e metonímia originando-se, respectivamente, de condensação e deslocamento das pulsões – quanto o experimentar gestos musicais como gestos físicos ou emocionais depende das operações discursivas que possam tornar tais gestos musicais significativos.

Assim, questões identitárias, políticas, estéticas, corporais, de etnicidade, nacionalidade, classe e outras estabelecem entre si uma relação complexa, no âmbito dos discursos verbais. Esta relação servirá como um contexto para apreender, classificar e criticar os sons musicais, quaisquer que sejam. Por outro lado, os discursos musicais (gênero, estilo, retórica, técnicas e tecnologias, intertextualidades entre idioletos, etc.) se conectam tanto a processos corporais como culturais, tal como discutido acima. Isso torna possível que Walser (1993), Brackett (1995) e Neder (2007) proponham que os sentidos musicais não apenas sejam constituídos por discursos extramusicais, mas também sejam constitutivos deles.

Por sua vez, as teorias da mediação têm também representado uma corrente importante dentro dos estudos de música popular. Elas representam o ceticismo dos pesquisadores deste campo com relação à idéia de que os sentidos musicais encontram-se nas obras "em si" (pensamento substancialista proposto de maneira especialmente influente por Eduard Hanslick, e extremamente disseminado no mundo da música erudita). Contra esta noção, que remete todo o valor da música à suposta autoridade fundacional do compositor individual (o *gênio*), as teorias da mediação, de caráter sociológico, procuram entender de que maneira as instituições, os canais de disseminação, os meios de comunicação, os formadores de opinião, a aprovação/crítica do público, e, em última análise, a estrutura social mais ampla, contribuem para a construção do que se entende por "a música".

Entretanto, a sociologia da música, em seus aspectos mais radicais, tendeu a reduzir a música às determinações sociais impostas aos artistas e fruidores. Entre, de um lado, essa visão "desencarnada" da música, e, de outro lado, a estética, com seus postulados da obra de arte transcendental, não-mediatizada, subjetivizante, fundacional, autônoma, escasso valor heurístico poderia ser produzido para a análise da música popular. É nesse contexto, como alternativa e diferencial, que se insere o trabalho do sociólogo Antoine Hennion (2002).

Hennion se propõe a estudar a música sem deixar de identificar no especificamente musical parte do objeto de pesquisa. Ao mesmo tempo, coloca grande esforço na reflexão sobre a

atividade do amador (o praticante e/ou ouvinte dedicado, não profissional). Hennion acredita tanto na *produtividade* do amador quanto na da obra. A conseqüência é a relativização do papel das determinações sociais, designando um papel significativo à agência dos sujeitos envolvidos no processo. Assim, por exemplo, ao invés de entender o *rap* como produto da "falsa consciência" burguesa ou das maquinações da indústria – apesar dos altos lucros que o gênero, *atualmente*, a ela proporciona –, Hennion o discute em função da crítica que este dirige ao *rock*, às suas técnicas sofisticadas e à sua dependência de idolização. Ao contrário do *rock*, o *rap* (ao menos em sua fase inicial) teria encontrado na performance de palco não a grandiosidade dos megaconcertos de *rock*, mas a celebração do imediato e da comunidade local.

O levantamento das opções teórico-metodológicas praticadas no âmbito do campo inter e transdisciplinar aberto recentemente pelos estudos de música popular poderia se estender indefinidamente. Os exemplos selecionados e comentados buscam apresentar as abordagens que parecem mais representativas e frutíferas, mas tal seleção é evidentemente parcial e sempre sujeita a discussões e complementações adicionais. No entanto, para os efeitos desta comunicação, é necessário delimitar tal levantamento, e é em consideração a esta delimitação que encerramos a presente exposição.

Como se pode ver, a música popular coloca problemas específicos, e tais problemas exigem teorias e metodologias específicas. Em conclusão, quando se discute a situação da música popular, é preciso colocar o debate em termos claros. Qual é o lugar da música popular na academia musical brasileira? Trata-se, apenas, de tolerá-la, em nome de alguma noção politicamente correta, mesmo que se mantenha, intimamente, a convicção de que se trata de um objeto menor? Ou trata-se de entendê-la em igualdade de condições, sem hierarquias, com seus outros, a música erudita e tradicional? A falta desta definição prejudica a adequada compreensão do objeto e estimula o diletantismo, conseqüentemente impedindo o desenvolvimento e consolidação dos estudos de música popular como campo legítimo e autônomo de produção de conhecimento e formação de novos quadros, um campo que necessita dedicação especial, especialização e formação específicas.

Referências

ARAÚJO, Samuel. *Brega*: music and conflict in urban Brazil. Dissertação (Mestrado em Musicologia)–Universidade de Illinois em Urbana-Champaign, E.U.A., 1987.

BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. *Shadows in the field*: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. 2nd ed. New York: Oxford, 2008.

BRACKETT, David. *Interpreting popular music*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.

BRITO, Antonio Carlos de. Tropicalismo: sua estética, sua história. *Revista Vozes*, ano 66, n.° 9, nov. 1972.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 5a. edição, 1993.

CARVALHO, Martha de Ulhôa. *'Música Popular' in Montes Claros, Minas Gerais, Brazil*: A study on middleclass popular music aesthetics in the 1980s. Tese (PhD em Musicologia)– Cornell University, New York, 1991.

CHESTER, Andrew. Second thoughts on a rock aesthetic: The Band. *New Left Review* 62, 1970.

CONTIER, Arnaldo. *Brasil novo*: música, nação e modernidade. Tese de Livre Docência, FFLCH/USP: 1986.

FAVARETTO, Celso F. *Tropicália*: alegoria, alegria. São Paulo: Kairós, 1979.

FRITH, Simon. *Performing rites*: on the value of popular music. Oxford: Oxford UP, 1996.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. *Aparte*, n.° 2, 1968.

HENNION, Antoine. Music and mediation: towards a new sociology of music. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Eds.). *The cultural study of music*: a critical introduction. London: Routledge, 2002.

JOSEPHS, N. First international conference on popular music research. *Popular Music and Society*, 8(2), 125-128, 1982.

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

MAIA, Mário. Comunicação por e-mail para a lista de discussão *Etnomusicologiabr*. 20/07/2010.

MATOS, Claudia. *Acertei no milhar*: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje. *Antropologia em primeira mão*, n.1. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na MPB – 1959/1969. São Paulo: Anna Blume/FAPESP, 2001.

NEDER, Alvaro. Comunicação por e-mail para a lista de discussão *Etnomusicologiabr*. 23/07/2010a.

_____. *O enigma da MPB e a trama das vozes*: identidade e intertextualidade no discurso musical dos anos 60. 2007. 487f. Tese (Doutorado em Letras)–Departamento de Letras,

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

_____. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, 2010b, p. 181-195.

NETTL, Bruno. *Theory and method in ethnomusicology*. New York: Free Press, 1964.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

SANTAELLA, Maria Lucia. *Convergências*: poesia concreta e tropicalismo. São Paulo: Nobel, 1984.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 3a. edição, 1986.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2a. edição, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Remarques sur la culture et la politique au Brésil - 1964/1969. *Les Temps Modernes* 288, 1970.

STROUD, Sean. *The defense of tradition in Brazilian popular music*: politics, culture, and the creation of musica popular brasileira. Hampshire: Ashgate, 2008.

TAGG, Philip. *Kojak*: 50 seconds of television music (Towards the analysis of affekt in popular music). Tese (Ph.D. em Musicologia)–Musikvetenskapliga Institutionen, Göteborg, 1979.

TATIT, Luiz. *O cancionista*: composição de canções no Brasil. Edusp,1996.

TRAVASSOS, E. Esboço de balanço – a institucionalização da Etnomusicologia no Brasil. In: Porto Alegre: XIV Reunião da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), 2003.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular*: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2a ed. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

WALSER, Robert. Running with the devil: power, gender, and madness in heavy metal music. Hanover, NH: University Press of New England, 1993.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

(Endnotes)

1_____Para Simon Frith (1996, p.267), "a musicologia produz música popular para pessoas que desejam compô-la ou executá-la".

Popxop: os cantos do macaco-espírito

Ana Carolina Estrela da Costa
estrela@gmail.com
UFMG

Resumo
Este artigo apresenta reflexões provenientes do trabalho como bolsista do projeto *Corpos, territórios e trabalho acústico entre os Maxakali*, uma experiência etnográfica de escuta, transcrição e tradução do corpus poético-mítico-musical praticado pelo povo indígena Tikmũ'ũn, das terras baixas da América do Sul. Tem sido desenvolvidas diversas formas de registro no âmbito desse projeto, e agora elaboro, em diálogo com os Tikmũ'ũn, um filme a partir de imagens capturadas durante o processo de transcrição dos cantos do ritual *popxop*, ligados ao *po'op* (macaco-espírito), de depoimentos, desenhos, fotografias e observações pessoais. Estendendo suas práticas de memória a outros suportes, os Tikmũ'ũn e demais pesquisadores envolvidos realizam não apenas um resgate de suas tradições, que, por sinal, mantiveram-se fortes durante o contato com a sociedade dos brancos, mas de apropriação de técnicas e instrumentos que expandam sua experiência cosmológica para novas formas de materialização, e sinalizem o início de um reconhecimento, pelo mundo ocidental, do imenso valor, da força e da sofisticação de sua estética.

Palavras-chave: registro audiovisual, ritual, maxakali

Abstract
This paper presents some reflections of the work in the research project Corpos, territórios e trabalho acústico entre os Maxakali, that constitutes the ethnographic experience of listening, transcribing and translation of the poetic-mythic-musical corpus practiced by the Tikmũ'ũn people, from South American lowlands. Allied to the diverse forms of registration developed, we're trying to make a movie, with the participation of the Tikmũ'ũn in the process, from the images filmed during the transcription of the sacred chants of po'op (monkey-spirit), using also testimonies, drawings, photographs and personal observations. By extending their practices to other memory media, the Tikmũ'ũn and other researchers involved do not intend to rescue their traditions, which have remained strong during their contact with white society, but to promote the appropriation of techniques and tools that can expand their cosmological experience to new forms of materialization, and sign the beginning of a recognition by the western world of the immense value of the strength and sophistication of its aesthetics.

Keywords*: audiovisual documentation, ritual, maxakali*

Onde está a pesquisa

Ao longo de 2010, atuei como bolsista de iniciação científica no projeto de pesquisa *Corpos, territórios e trabalho acústico entre os Maxakali*[1]. Iniciado em 2002, consiste basicamente na observação e no registro do *corpus* poético-mítico-musical praticado pelo povo Tikmũ'ũn - ou Maxakali –, cujas terras encontram-se no nordeste de Minas Gerais.

1 Sob orientação da professora Rosângela Pereira de Tugny e apoio do CNPq.

Os Tikmũ'ũn mantêm, apesar do que têm enfrentado desde o início da colonização[2], um grande complexo de cantos, mitos, danças, desenhos e gestos aos quais dedicam-se cotidianamente, além de manter preservado e atualizado seu próprio idioma, pertencente ao tronco lingüístico macro-gê (Tugny, 2006:9). Vivem e percebem o mundo em função de sua relação com os *yãmĩy*, os espíritos - modalidades transformacionais e relacionais dotadas de uma estética particular, representando não uma identidade fixa, mas uma infinidade de formas e perspectivas. Seus cantos são sua sofisticada forma de conhecimento, e proporcionam a vivência xamânica, que não restringe-se ao pajé: todos participam das viagens visionárias dos espíritos através deles. Nas palavras de Tugny,

> *sua ontologia vê a troca de corpos como forma de troca de ponto-de-vista, de experimentação e conhecimento de outros corpos e do mundo, o que remete a pressupostos levantados por Lévi-Strauss e que possibilitaram a Viveiros de Castro e Tânia Lima pensarem as bases do Perspectivismo ameríndio.* (Tugny, 2006)

O trabalho dá prosseguimento ao processo minucioso e colaborativo de registrar e divulgar o conhecimento e a riqueza cultural Maxakali. Já registrou, transcreveu, traduziu e publicou grande parte do conteúdo de dois rituais (O *Môgmôgka*, espírito-gavião, e o *Xûnim*, espírito-morcego)[3], e agora dedica-se ao *Popxop*, ritual ligado ao *Po'op*, espírito-macaco, analisando cantos e narrativas mitológicas, e iniciando reflexões sobre noções de movimento, distanciamento, aproximação, e experimentação das qualidades do espaço, presentes no rito. Felizmente, o estudo realizado por Piedade entre os *Wauja* do Xingu, dentre outros, pode nos fornecer pistas para tais reflexões:

> *Pode-se dizer que a música no rito conduz os homens em uma espécie de viagem no tempo, na direção da re-experimentação do passado mítico e do início do mundo, possibilitando uma renovação do contrato cósmico entre humanos e espíritos.* (Piedade, 2004)

De fato, as narrativas míticas são centrais em seus discursos sobre seus trabalhos acústicos, que, por sua vez, são sempre situações de encontro com os espíritos e procedimentos de cura.

Para o estudo do *popxop* foram selecionadas fotografias, material de vídeo não editado[4],

2 Sobre o processo histórico do território Maxakali, dados demográficos e naturais da região, dificuldades enfrentadas no contato com os fazendeiros e moradores das cidades próximas às aldeias, e conseqüências culturais e materiais de seu confinamento num território tão devastado, há uma extensa bibliografia: Álvares (1992), Nacif (2005), Nimuendaju (1958), Paraíso (1986; 2002), Rubinger (1963), Tugny (2005 e 2010), e outros.

3 Tugny, 2009a e 2009b.

4 No primeiro registro, de 2006 foram gravados 86 cantos ligados a diversos *yãmiy* paticipantes do *popxop,* mencionando narrações mitológicas fundamentais para a compreensão de aspectos da cosmologia maxakali, de sua história, e de seu contato com o território e os seres que o habitam.

e uma infinidade de desenhos feitos por eles. Cada ilustração materializa o canto e o mito, e contém em si uma história detalhada, repleta de significações e conhecimentos tradicionais, em que os seres no ritual apresentam-se simultaneamente em diversas aparências e lugares. Essa coexistência de formas corporais experimentadas por cada entidade ontológica desenhada é uma chave para a compreensão das noções de tempo e espacialidade que tanto nos intriga diante de um *yãmĩyxop* ou outras experiências xamânicas de povos ameríndios.

Há poucos momentos de gravação videográfica do ritual, que é quase todo noturno, mas muitas horas de imagens capturadas durante trabalhos em Belo Horizonte, com pajés e outros representantes de uma das aldeias, a Aldeia Verde, em 2006. Os cantos foram transcritos, ilustrados, contextualizados, e agora as falas são traduzidas, revelando-se um contexto para os cantos que permeia o ritual: os mitos, que conferem profundidade, beleza e potência a cada acontecimento, palavra ou gesto. Os cantos contêm em seus poucos e econômicos versos e texturas sonoras os mitos e o conhecimento dos Tikmũ'ũn sobre o mundo. Mas, além disso,

> *são o espaço onde vários sujeitos fazem reverberar suas posições, onde os sentidos deslizam, onde a fonte de emanação não é uma só. São a sua experiência mais intensa da alteridade. Os cantos são o tempo e o espaço da construção deste jogo de reverberações. É por esta função que eles são concebidos na percepção dos gestos e dos corpos que ocupam estes espaços.* (Tugny, 2010:122).

Cuidados durante a elaboração do filme

O trabalho não consiste na apropriação de imagens e conhecimentos com o intuito museológico de conservar registros ou gerar novos campos para produção científica. Parece-me que só justifica-se por ser realizado da forma como tem sido: tendo como principais agentes os próprios Tikmũ'ũn, que determinam os focos, avaliam as intenções e interesses, questionam os rumos da pesquisa a cada momento, e apropriam-se dos recursos materiais com os quais têm contato. Constantemente os velhos discutem e relembram determinada história ainda desconhecida ou esquecida pelos adultos, e os mais envolvidos no projeto (pajés, lideranças, jovens bilíngües e professores, escolhidos por eles mesmos) debatem o tempo todo sobre o que deve ser documentado, o que tem que manter-se em segredo e o que não deve ser apreendido através dos suportes que conseguimos utilizar ou construir. É provável que as crianças também sejam bastante afetadas, e percebam que os brancos podem interessar-se e valorizar sua cultura. A grande importância de trabalhos como esse já foi apontada por autores tais como Hill (1995) e Menezes Bastos (2007):

> *(...) o reconhecimento, no período, do interesse pelos estudos etnomusicológicos nas*

> *terras baixas tem encontrado no nível político das relações das sociedades da região com o "mundo dos brancos" um importante fator: 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. Consistente com esse quadro e apesar de ainda incipiente mas em ritmo de crescimento, os índios, com a ajuda de seus aliados, estão produzindo seus próprios discos e vídeos, assim como shows, espetáculos diversos e outros eventos.* (Menezes Bastos, 2007: 295)

As viagens dos *tihik*[5] até Belo Horizonte, os momentos de transcrição e contextualização, a gravação do ritual, a montagem de textos, vídeos, álbuns de fotografias e ilustrações são etapas necessariamente inconclusas, que refazem-se e invertem-se: gestos, sons, palavras e mitos já explicados recebem novas explicações aparentemente incompatíveis, revelando-se a profundidade e infinidade de desdobramentos de seus significados.

Em setembro de 2010, tive a oportunidade de acompanhar uma viagem da equipe às aldeias maxakali, e na ocasião o ritual do *po'op* foi realizado na Aldeia Verde, e regravado em áudio (com a finalidade de revisar-se o registro anterior e completar eventuais lacunas, uma vez que, embora nenhum elemento ritual maxakali aconteça por acaso, sem lugar e significado minuciosamente estabelecidos pela tradição, os espíritos podem realizá-lo de várias maneiras diferentes, conforme sua vontade e condições materiais).

Já em Belo Horizonte, tendo participado do *popxop*, dediquei-me ao tratamento e edição do acervo audiovisual anterior à última gravação. Tem sido necessário compreender o conteúdo das narrações, quase todas em maxakali, eleger momentos que fariam parte do filme sobre o processo de transcrição de cantos do *popxop*, reunir ilustrações e gerar materiais tais como vídeos específicos sobre certos aspectos do ritual que atendam a interesses do próprio povo[6], sem perder de vista o fundamental diálogo com os Tikmũ'ũn, sem o qual a pesquisa e todos os esforços seriam simplesmente uma produção individual artística, inspirada no exotismo indígena, correndo o risco de tornar-se uma forma discreta mas violenta de preconceito[7].

Não existe o objetivo de reconstruir fielmente o *popxop*, ou preservar seu conteúdo original, porque este também transforma constantemente. Todo esse trabalho é apenas uma forma de tangenciar o extenso e sofisticado complexo cultural maxakali, inserindo outros suportes e recursos materiais e técnicos, coisas pelas quais eles se interessam muito. Os resultados tem

5 *Homem*, ou *homem maxakali*.

6 Cenas em que Tikmũ'ũn mostram cada desenho, indicam momentos do rito nas fotografias, explicam histórias e relacionam imagens e cantos foram reunidas num vídeo que já foi levado para a Aldeia Verde, a pedido de um Maxakali, para servirem de instrumento aliado na instrução das crianças.

7 Um dos tantos exemplos trágicos dessa prática é o filme Maxakali, o povo do canto, dirigido por *Marcelo Brun* em 1994, que recebeu diversos prêmios, inclusive de melhor trilha sonora, para o compositor *Marcus Vianna*. O filme explora a imagem dos Tikmũ'ũn como o "povo do canto", mas não contém mais que alguns segundos de cantos maxakalis, o que revela uma indisposição de lidar verdadeiramente com sua cultura.

diversas aplicações no cotidiano dos Tikmũ'ũn e no nosso, alimentando, por sua vez, novas buscas.

Onde está *Po'op?*

> *Antigamente, toda noite po'op cantava no mato. Um dia, tihik foi até onde ele estava, e trouxe para a kuxex[8] várias coisas que pertenciam ao yãmĩy: arco e flecha, cerâmica, facões, e, como não podia deixar de ser, os cantos. O próprio po'op o ajudou a carregar tudo, e ficou por um tempo na kuxex, alimentado pelo homem que trouxe o yãmĩyxop para a aldeia e com isso tornou-se seu dono.[9]*

Quando *po'op* é chamado na aldeia, assim como ocorre em outros rituais, uma infinidade de ações coletivas desencadeiam-se - de uma forma dispersa imperceptível aos nossos olhos acostumados à forma solene e marcada com que nossos rituais se iniciam - mas estreitamente interligadas.[10] As mulheres banham-se no rio. Os *po'op* molham a cabeça das crianças, como num batizado, numa parte mais alta do rio, depois de sair do mato com a caça e escondê-la dentro d'água.[11] Depois o *yãmĩy* chega à aldeia sem cantar os cantos com palavras: apenas assovia, por estar ainda sem caça.[12] As mulheres não podem ver sua chegada, mas a escutam pelas frestas das casas de madeira e palha e preparam-se para cantar no pátio durante toda a noite.

Mulheres e *po'op* dançam e cantam no pátio em frente à *kuxex*, e depois os espíritos entram na casa de religião para cantar a noite inteira, sendo imitados pelas mulheres sentadas do lado de fora. É o ritual em que as mulheres tem a maior participação vocal, as palavras sendo articuladas dentro da boca, que quase não abre[13], e o som ressoando bem na garganta e na cabeça. Elas parecem imitar o canto dos espíritos, mas com uma sonoridade bem distinta, como se transpusessem para suas vozes as histórias cantadas por *po'op*, o que nos lembra a ligação que Maria Ignez Cruz Mello percebeu entre a música vocal do *iamurikuma* (cantada pelas mulheres) e a instrumental das flautas *kawoká* (tocadas apenas por homens), entre os Wauja do Xingu.

---

8 "casa de religião": local por onde os espíritos vindos da floresta e de outros mundos chegam à aldeia, de onde os espíritos cantam para as mulheres e por onde recebem a comida e entregam a caça.

9 Essa história foi contada por um Tikmũ'ũn durante a legendagem de um depoimento gravado em 2006 em Belo Horizonte.

10 Há um registro em vídeo realizado na aldeia Campanário, que ocorre num dia de chegada de *po'op*, em que homens e meninos passam um longo momento subindo em árvores, brincando e pulando – imitando macacos, segundo um Maxakali -, como se eles mesmos já estivessem experimentando a existência como *po'op*.

11 Esse relato deixa clara a forte ligação que a tradição Tikmũ'ũn tem em relação ao território: os rituais dependem de caça, de um rio limpo, de certas plantas, etc... No vídeo de 2006, Sueli Maxakali fala sobre a importância de uma "boa terra" – um território minimamente digno - para que a vida ritual dos *Tikmũ'ũn* ocorra normalmente. Nesta viagem de 2010 também escutei algo parecido: com águas contaminadas, problemas graves de saneamento, e um território devastado, os *Tikmũ'ũn* não podem fazer religião constantemente, e aos poucos os cantos vão sendo esquecidos e as crianças vão perdendo a oportunidade de vivenciar os mitos.

12 Sobre a relação entre cantos com histórias/vazios e a troca da caça, ver: Tugny, 2010:136, Rosse, 2007:102, Silva, 2005.

13 Algumas palavras são necessariamente cantadas com inspiração de ar.

> *Notei que os temas principais em ambos os repertórios são frases muito próximas do ponto de vista rítmico-melódico, como variações de uma frase básica realizada tanto pelas flautas quanto pelo canto feminino. (...) concluí que o repertório de flautas kawoká seria como que "transponível" para os cantos femininos, ou vice-versa, (...). Desta forma, afirmei que a música de iamurikuma representa uma versão cantada e feminina da música de kawoká (...).* (Mello, 2005)

Antes de irem embora (segundo os Maxakali, os *Po'op* costumam ficar meses na aldeia, participando de outros *yãmĩyxop*), os cantos destinam-se a uma despedida amorosa. Os *yãmĩyxop* cantam que terão saudade das mulheres, suas vaginas. As mulheres ficarão com saudades dos testículos dos *ãpexnãgxop* (esposo-cuiquinha). O espírito-tartaruguinha também canta as saudades da sua amante: são cantos que referem-se à amizade cerimonial em que consiste a troca de mulheres entre homens e *yãmĩyxop.*

Um dos últimos acontecimentos é uma brincadeira em que os *Po'op* atiram objetos nas mulheres, que por sua vez revidam atirando outros objetos (terra, plantas, roupas, etc), dando tapas e socos, e criando com seus gritos e risadas uma atmosfera de extrema diversão. Sobre esse momento, uma mulher Maxakali declarou que são os filhotes do *Po'op*, zangados por terem sido mortos pelo *yãmĩy* antes da partida.

Os Tikmũ'ũn chamam *popxop* de "imitador dos *yãmĩyxop*", (*yãmĩyxop yĩkoyãhã*), conforme nos conta Tugny (2010:95), e seu repertório contém cantos de todos os demais *yãmĩyxop,* sendo muitas vezes as sonoridades características imitadas, tratando de temáticas e experiências xamânicas semelhantes. *Po'op* habita muitos lugares diferentes, e transita entre muitos outros rituais: por isso é preciso trabalhar ainda mais as tão diversas perspectivas dentro do ritual e os diversos percursos da memória e da vivência dos Tikmũ'ũn.

Dentro de cada canto

Nos vídeos há diversas histórias contidas nos cantos, como por exemplo a história da qual fala o canto 27: *Kaxxõy* = irmão, contada de forma resumida por um pajé, e ainda inédita[14]:

> Duas mulheres foram pescar. Comeram peixe cru e viraram *ĩmoxã*. Os esposos, que eram irmãos, descobriram que elas não levaram peixe pra casa, e avisaram os outros. Pegaram galhos e puseram na cama para matar a mulher.
> Um subiu no coqueiro, viu que *ĩmoxã* matou o irmão. Quando *ĩmoxã* viu ele, falou pra descer. O *tihik* respondeu que ele é quem deveria subir, de bunda pra cima. Quando ele subiu ele flechou o ânus. O *tihik* desceu e viu a cabeça do irmão, que *Ĩmoxã* havia cortado. Quis enterrar, mas a cabeça saía, e dizia: *kaxxõy ugpa*! Irmão, me pega!
> O irmão queria ir embora, mas a cabeça passava na frente e insistia, até que resolveu pega-la pelo cabelo. Viram um pássaro (*xamõpa* = mutum). Queria flechar, mas a

14 Esse relato se assemelha a um mito narrado pelo missionário Anton Lukesh em seu livro sobre a mitologia dos índios Caiapós, também pertencentes à família Gê (Lukesh, 1976).

cabeça pedia *kaxxõy mõgyõn*! Irmão, me joga!
Jogou, acho que pensando *vou jogar de verdade*. Matou o pássaro, mas a cabeça continuou. O irmão passou a cuidar bem da cabeça.
Aí viu um *pataka* = jacuti, outro pássaro. Não quis flechar mais. Jogou a cabeça e pegou o pássaro. Aí foi e viu muitos catitus (queixadas), *xapuxe'e*.
Kaxxõy mõgyõn! Jogou, jogou e matou toda a manada. De tarde, fez fogueira para tirar o pelo do *xapuxe'e* e comeu. A cabeça quis um pedaço. Comeu, mas logo saiu pelo buraco, e água também. O irmão deitou para descansar e a cabeça também ficou quietinha. Ela arrotava = *puktet* imitando o irmão. Ai foram e viram o tatu-grande que entrou no buraco. A cabeça pediu que o jogasse nele. Bateu mas não matou o tatu. Foi batendo nele até ele cair lá na outra terra. A cabeça foi atrás, mas ficou enganchada no galho.
Enquanto isto o irmão esperava no começo do buraco. Onde a cabeça caiu tinha *yãmĩyxop, tihikputuxop, amapap*. Todos comeram o tatu, ficaram deitados. O *amapap* que vira a cabeça pra cima direto, viu a cabeça enganchada. Não sabia dizer que tinha cabeça e disse a todos para cortarem o galho.
Cortaram. E aí perguntaram para a cabeça que não conseguia falar mais. Cada um pegou um galho de *kupkõg* e de Imburana depressa para que o leite não secasse (se seca, cola) e refizeram o corpo dele rapidinho. Quando terminou o corpo todo, deitado no chão – fizeram tudo, coração, garganta – colocaram a cabeça, mexeram as articulações, levantaram ele e perguntaram.
Ele respondeu normalmente. Voltou a falar. Aí ficou morando lá, mas com saudades do irmão e parou de comer. Aí o chefe perguntou: *"Por que você está triste e não come*?" Ele respondeu que tinha saudades. Aí ele deu presentes para cada um que refez o corpo dele. O chefe ensinou para ele um caminho para ir rapidinho. Não era o mesmo pelo qual chegou. Ele foi, pegou o caminho certo. Chegou na sua aldeia, o irmão o viu com o corpo todo normal, abraçou, chorou.
O urutau ficou com a cabeça para cima para sempre, desde que olhou para a cabeça pendurada.

Surpreendente que toda essa história esteja contida nesse canto, traduzido livremente por mim a partir de informações coletadas a partir das gravações[15]:

Kaxxõy

hoai hoai haia aaaaih
hoai hoai haiaá
kaxxõy mõg yõn kaxxõy mõg yõn
e ãte mõõn yĩxa texĩy ax
e ãte mõõn yĩxa texĩy ax
yã mõg yõn nõy yã mõg yõn
yĩxapu xaxip xex mĩy
yĩxapu mãkatak mĩy haih yaok
yaih yaok haiaá
hoai hoai haia, aaaaih

Irmão

hoai hoai haia aaaaih
hoai hoai haiaá
irmão me joga irmão me joga
se eu jogo você como fará?
se eu jogo você como fará?
me joga, irmão! me joga, irmão!
eu mesmo mato o *mutum*
mato pra você me atira haih yaok
yaih yaok haiaá
hoai hoai haia, aaaaih



Figura 1 Desenho feito por Donizete Maxakali para o canto 27, que expressa uma multiplicidade de eventos que encontram-se no canto e no mito

Essa economia poética, presente nos cantos Tikmũ'ũn, nos indica como se processa sua transmissão de conhecimentos e tradições, e reflete a delicadeza com que eles se relacionam com o mundo e com os outros, visível em muitos episódios do recente contato que tenho tido com eles. Pensar em seus cantos, suas histórias, e seu exercício da memória, que, antes de mais nada, também refletem o vigor com que tem mantido suas tradições, é, sobretudo, repensar a forma como lidamos com nossos conhecimentos e com o uso – tantas vezes agressivo e a serviço de jogos de poder – da linguagem e de seus diferentes suportes.

15 Também foram consultadas anotações da profa. Rosângela Pereira de Tugny.

Referências Bibliográficas

ALVARENGA, Ana Cristina Santos. *Música na cosmologia maxakali: Um olhar sobre um ritual do Xũnĩm - uma partitura sonoro-mítico-visual*. Dissertação de mestrado em Música e Sociedade. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ÁLVARES, Myriam Martins. *Yãmĩy, os espíritos do canto: a construção da pessoa na sociedade maxakali*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Campinas: Unicamp,1992.

____. "*O canto e a pessoa Maxakali*" in: TUGNY, Rosângela P.; CAIXETA DE QUEIROZ, (Org.) **Músicas africanas e indígenas no Brasil***.* Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2006.

CAMPELO, Douglas "Notas sobre a música e o universo mitológico Maxakali". In: XV Congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro. Décimo quinto anais da ANPPOM, 2005.

HILL, Jonathan D. *"Musicalizing" the Other: Shamanistic approaches to ethnic-class competition along the Upper Rio Negro.* In.: SULLIVAN, Lawrence (Ed.). **Enchanting Powers:** music in the World's religions. Cambrige, 1997.

LIMA, Tânia Stolze. *O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi*. Mana, 2(2), 21-47, 1996.

LUKESH, A. *Mito e vida dos índios Cayapós*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora. 1976

MAXAKALI, Rafael (et al.). *Penãhã: livro de Pradinho e Água Boa – Povo Maxakali*. Belo Horizonte: FALE – UFMG – CGEEI – SECAD – MEC, 2005.

MELLO, Maria Ignez Cruz. *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de doutorado em antropologia social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

MENEZES BASTOS, Rafael. *Musica nas Sociedades Indígenas das terras baixas da América do Sul: Estado da Arte.* Mana, 13(2): 293-316, 2007.

PARAÍSO, Maria Hilda B. *Relatório antropológico sobre os índios Maxakali*. Salvador. FUNAI. 1992

PENA, João Luiz. *Os maxakali e a domesticação do Kaxmux: a propósito do consumo de bebidas de alto teor alcoólico.* Belo Horizonte: UFMG. 2000.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Almeida. *O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu.* Tese de doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

POPOVICH, Harold. *Dicionário Maxakali-Português. Glossário Português-Maxakali*. Cuiabá: Edição Online, Summer Linguistic Institute, 2005.

RAMOS, Fernão pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo, Editora

SENAC. 2008

ROSSE, Eduardo Pires. *Explosão de Xunim.* Dissertação de Mestrado em etnomusicologia. Universidade PARIS 8, Vincennes – Saint-Denis. 2007.

RUBINGER, Marcos Magalhães. Et al. *Índios Maxakali*: *resistência ou morte*. Belo Horizonte: Interlivros, 1980. P. 9-117.

SILVA, Euridiana. "*Maxakali: a fome do yãmĩy e a substanciação da música*". Artigo apresentado no XV Congresso ANPPOM. 2005

TUGNY, Rosângela Pereira de. *Intensidade, vizinhança e quasidade: regimes de escuta e poder na estética Tikmũ'ũn*. Tese, UFMG. Belo Horizonte, 2010

____. *Mõgmõka yõg kutex xi ãgtux= Canto e histórias do gavião-espírito.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009a.

____. *Yãmiyxop xunim yog kutex xi ãgtux xi hemex yõg kutex = Cantos e histórias do morcego-espírito e do hemex.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b.

____. *Um fio para imõxã. Em torno de uma estética Maxakali*. Revista NADA. Lisboa 2008.

____. *Mapeando corpos e territórios nas práticas musicais maxakali*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. "*Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*". In: **A inconstância da alma selvagem**." São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

O PAPEL DOS " MITOS MODERNOS" NA ETNOMUSICOLOGIA

Angela Lühning
angela_luehning@yahoo.com.br
UFBA

Resumo
Este texto busca refletir sobre o papel de discursos representativos de comunidades populares e urbanas com suas trajetórias culturais/ históricas, a partir do caso de um bairro popular específico em Salvador, o Engenho Velho de Brotas. Trata-se de um tema transversal, que surgiu no meio de pesquisas sobre questões mais especificamente ligadas a questões musicais e contextuais, abordadas apenas lateralmente neste texto. Portanto o tema transcende à área da música/ etnomusicologia, fazendo pontes com a antropologia, história e geografia, áreas que tem como interlocutor o ser humano em contextos culturais e sociais, trazendo discursos com novas versões de história e a criação de "mitos modernos", contrapondo os discursos hegemônicos. Questão principal é a pergunta como tratá-los e valorizá-los sem cair no maniqueísmo cego de enxergá-los como novas verdades que finalmente contestariam versões anteriores (e devolveriam às pessoas a sua dignidade). Questão principal é a análise da relação destes discursos com fontes oficiais escritas e suas vinculações com expressões musicais existentes no bairro que pertencem a vários segmentos sociais e religiosos. O texto traz como contribuição a reflexão sobre os desdobramentos destas relações tensas imbuídas de expressões de intolerância, atingindo até o campo da violência urbana.

Palvras-chave: Etnomusicologia - História em comunidade – violência simbólica

Abstract
This paper seeks to reflect on the role of discursive representations of the cultural/historical trajectories of poor urban communities, taking as a case history a neighborhood in the city of Salvador, Engenho Velho de Brotas. The topic arose tangentially, during research on questions related to the musical context of the neighborhood, which are mentioned in passing in this paper. However, the topic transcends the disciplinary boundary of music/ethnomusicology, being also related to anthropology, history and geography, addressing the human subject in cultural and social context, bringing in discourses with new versions of history and the creation of "modern myths", in contrast to hegemonic discourses. The main issue is how to analyze these different discourses without falling into the manicheistic trap of seeing them as new absolute truths that definitively contest previous versions, thus restoring the neighborhood's dignity, absent in hegemonic discourse. How to approach the relationship between these "bottom-up" discourses to official written sources and their relationships to local musical forms belonging to various social and religious contexts. The paper contributes to reflections on the consequences of these tense relationships, imbued with expressions of intolerance, also touching upon the contemporary issue of urban violence.

Key-words*: Etnomusicology - Community history – Simbolic violence*

Introdução:

As reflexões deste texto são resultado de pesquisas no bairro popular do Engenho Velho de Brotas, que envolvem a história do bairro, a abordagem de tradições musicais, a história da educação na região e a construção de saberes múltiplos. Recentemente, uma delas levou à finalização de um livro sobre gravações históricas feitas em uma casa de candomblé na grande região do bairro.[1]

Estamos em um momento de ampla discussão sobre a importância da história oral, na época do auge do protagonismo de novos atores sociais, historicamente desprivilegiados, de políticas afirmativas, interligado com as mais diversas ferramentas tecnológicas que facilitam a circulação e absorção de informações. Muitos dados levantados pela história oral estão servindo de interlocução à produção acadêmica, mas parece que precisa ser construído um diálogo mais efetivo e crítico entre as várias áreas.

Em nível administrativo observa-se através de políticas públicas no âmbito dos Ministérios da Cultura e da Educação também a construção de um novo lugar para os saberes e as tradições populares e seus expoentes através de editais, prêmios, festivais e novas propostas pedagógicas. Embora este momento não seja radicalmente diferente de anteriores, em relação à construção e absorção dos "mitos modernos", tema das nossas reflexões, chama atenção a concomitância deste cenário atual com tecnologias e possibilidades de ampla divulgação através de mídias e trabalhos acadêmicos.

Qual o cenário de atuação e reflexão:

Em recentes pesquisas sobre questões históricas da vida musical e cultural no Engenho Velho, chamou atenção a grande quantidade de informações por meios orais, visuais e escritos sobre os supostos inícios da habitação na região que de alguma forma influenciam a construção da identidade local atual. Informações que nem sempre são verificáveis com facilidade em relação a fontes concretas.

Trata-se reconhecidamente de um bairro bem antigo, majoritariamente habitado por afro-descendentes de baixa renda na região central de Salvador, e conta com vários elementos importantes para a construção de sua identidade. Entre as pessoas que tiveram vínculos com o bairro podem ser mencionadas figuras públicas como Castro Alves, Juliano Moreira, Mestre Bimba, Pierre Verger e Carybé, além de muitos expoentes de tradições afro-brasileiras como músicos de bandas de pagode. Entretanto, hoje é mais conhecido como local de violência crescente. Recentemente o bairro tem entrado várias vezes no noticiário nacional e internacional devido a crimes bárbaros, vitimando jovens que estavam envolvidos, ou não, no tráfico de

1 O livro **Casa de Oxumarê : os cânticos que encantaram Pierre Verger**, projeto sobre as gravações realizadas por Pierre Verger, realizado na Casa de Oxumarê, contou com o apoio da Petrobras, e encontra-se no prelo.

drogas. Administrativamente faz parte do bairro de Brotas, situado no alto de um elevado, na lateral de um grande lago natural, o Dique do Tororó, composto por mais de 26.000 habitantes.

É um bairro conhecido pelas suas importantes tradições musicais e religiosas com muitas casas de candomblé, grupos de afoxé, samba e samba junino, blocos e ternos de reis, noticiados há mais de 100 anos em vários documentos, além de contar também com uma igreja católica centenária. Mas, o bairro ao mesmo tempo convive hoje com uma esmagadora presença de igrejas evangélicas, especialmente neo-pentecostais, que estão reconfigurando o cenário local em relação à cultura e a percepção das pessoas de sua história enquanto moradores do bairro.

Em termos de serviços o bairro apresenta uma cobertura relativamente boa, contando com várias escolas municipais, estaduais e particulares, posto de saúde, delegacia especial de atendimento à mulher, um teatro em meio de um parque abandonado, vários Pontos de Cultura e é atendido por várias linhas de ônibus. Mas, ao mesmo tempo ele luta, como muitas outras comunidades carentes, para a melhoria de sua infra-estrutura precária em relação à segurança, serviços de abastecimentos de água, recolhimento de lixo e poluição sonora que agravam a atual situação de violência simbólica e real.

Neste cenário surgiu a necessidade de refletir sobre os discursos, reiterados por vários segmentos do bairro e reproduzidos em larga escala (em sites da prefeitura, livros apoiados pelo Governo do Estado, artigos de jornal, materiais dirigidos aos alunos das escolas municipais, teses, etc.) amplamente inseridos em palestras e discursos de moradores, vistos como legítimos representantes da história e identidade do bairro.[2]

Pergunta-se qual o papel destas auto-representações frente à sociedade em geral e a comunidade em específico e quais os elementos que compõem estes discursos que em geral coincidem em relação a alguns elementos. Não se trata aqui de uma discussão sobre versões dicotômicas de interpretação histórica, no sentido de dar razão ou desrazão, procurando verdades ou mentiras, mas sim de entender as complexas relações entre representações simbólicas, expressões de identidade étnica e cultural, construções de noções de pertencimento versus construção de clichês e até preconceitos. Mas, a questão principal seria como efetivamente trabalhar com estas várias versões de identidade.

Preocupa a repercussão destas informações, versões e afirmações em vários meios, no sentido de afirmar e construir uma verdade histórica que carece de uma reflexão mais profunda, buscando de alguma forma interpretar ou complementar as várias informações prestadas pela transmissão oral.

2 Entre os materiais menciona-se o site da CONDER que até o ano passado mantinha no seu site um link sobre a suposta história do Dique, materiais preparados por ONG´s do bairro, dirigido às escolas municipais, os depoimentos no livro "O caminho das Águas em Salvador" (ver bibliografia) ou simplesmente buscas com as respectivas palavras chaves no internet, onde aparecem vários blogs etc que contam várias partes dos "mitos", apresentados a seguir.

O que está em questão é o lugar que as falas "êmicas" da comunidade têm na construção dos saberes acadêmicos e oficiais da sociedade, e as consequências destas novas formas de transmissão no ambiente da educação formal e de que forma estas informações vão influenciando a identidade comunitária, tão sacudida pelos acontecimentos recentes com a eclosão da violência local.

A história na percepção das pessoas

As informações relatadas a seguir, são oriundas de conversas e entrevistas com pessoas de vários níveis escolares, bem como foram retirados de documentos oficiais, publicados, por vezes sem indicação de origem, mas mantendo a tônica dos demais depoimentos. Para fins de esclarecimento de minha análise/ interpretação é necessário colocá-los de forma resumida.

Muitas falas ressaltam várias informações sobre uma antiguidade incomensurável em relação ao tempo de existência do bairro ou de construções, que remeteria ao inicio da fundação da cidade do Salvador, em meados do séc. XVI bem como discursos de resistência de populações em relações de casa grande e senzala. De fato há duas construções antigas neste bairro: o Solar Boa Vista, construído no final do séc. XVIII que foi por pouco tempo moradia da família do poeta abolicionista Castro Alves (em 1858/59) que eternizou o local através de poesias, bem como com o antigo Manicômio Judiciário que, devido a sua construção fortificada, é considerado como senzala antiga, embora deva ser bem mais recente. Na memória das pessoas é também recorrente a lembranças dos "malucos", pacientes do hospital psiquiátrico Juliano Moreira, segundo do país, que antes de receber o nome do importante psiquiatra negro baiano teve vários outros nomes, ocupando o solar, anteriormente habitado pela família de Castro Alves.[3]

Este cenário é reforçado pela eterna indicação de que o nome do bairro, Engenho Velho de Brotas, efetivamente seria proveniente da existência de um grande engenho de açúcar que teria contribuído para a exploração da mão escrava e, além disso, teria existido um quilombo que deu origem às atuais populações. Já o Dique do Tororó, uma lagoa natural de grande extensão, situado na lateral do bairro, teria sido cavado por escravos durante a ocupação holandesa da Bahia no início do séc. XVII, quando estes passaram poucos anos aqui. Estas informações são recorrentes em quase todas as falas, amplamente repetidas em várias fontes escritas. Segundo os relatos todos estes fatos teriam possibilitado a atual configuração cultural que se construiu durante o século XX, com uma ênfase na cultura afro-brasileira.

Ao buscar fontes que pudessem elucidar este cenário percebemos que a situação era mais

3 Em atividades do Espaço Cultural Pierre Verger, parte da Fundação Pierre Verger, situada no bairro, preparamos um caderno dirigido aos professores com primeiros documentos históricos sobre o bairro. (LÜHNING, 2009)

complexa: para perceber as estreitas relações entre várias fontes é necessário colocar algumas informações complementares sobre a história local que buscamos em arquivos, bibliotecas e em conversas com especialistas. Assim ficou evidente que durante séculos o Dique constituiu uma barreira natural entre a cidade e lugares fora dela e apenas no séc. XVIII a cidade avançou aos poucos além do Dique, tornando a região do atual bairro do Engenho Velho acessível através de uma estrada. A urbanização da região foi iniciada lentamente a partir da construção da igreja de Brotas de 1718, aproveitando um local de um anterior aldeamento indígena. O bairro em nenhum documento é mencionado como local que tivesse abrigado um engenho de açúcar e tampouco se prestaria para esta função, uma vez que está situado em um morro com declives e penhascos. Porém, é possível que tenha existido uma "engenhoca", um maquinário para a produção de farinhas ou o tratamento de raízes como a mandioca e o aipim, base da alimentação até o séc. XIX que pode ter dado nome ao futuro bairro. Um moinho com estas feições é mencionado em 1860 por Maximiliano de Habsburgo. Além disso, foram encontradas algumas informações esparsas em documentos sobre a população do bairro no séc. XIX, incluindo populações negras, processo de pesquisa ainda em andamento, devido a sua alta complexidade interdisciplinar.

É difícil encontrar trabalhos sobre estas questões transversais de história, e durante a pesquisa colegas das áreas de história, arquitetura, antropologia, sociologia e geografia, sempre ressaltaram a extrema transversalidade da pesquisa em andamento que não estava se encaixando nas delimitações habituais das áreas. Apesar de ter um lócus muito definido, este, ao mesmo tempo, estava fora das categorias disciplinares ou temporais. Trata-se de um contexto que poderíamos chamar de periferia em situação central (ver SERPA, 2001, p.11/12)[4]. Por encontrar-se fora do foco de atenção e interesse das classes dominantes, devido a sua composição social, torna-se importante refletir sobre os desdobramentos desta ausência de informações históricas de cunho oficial de uma lado e o surgimento de versões populares em relação a própria identidade pelo outro.

Quais são as implicações desta questão:

Gostaria de considerar a situação relatada como ponto de partida para a discussão da questão principal deste texto: os "mitos"[5] modernos e urbanos, especialmente nos contextos

4 O bairro encontrava-se na periferia da cidade até ser inserido no perímetro urbano pelo crescimento da cidade, porém mantendo hoje sua posição periférica, ou até marginal, pela estratificação social, em detrimento de sua riqueza cultural.

5 Como mito entendo "a forma como um grupo social constrói sua visão de mundo, expressando sua percepção de cultura, desta forma buscando meios para colocar os problemas de sua existência. (ABBAGNANO, 2000, verbete. *mito*).

de bairros periféricos. Tanto na área da história foram discutidas as novas demandas através da nova história, história oral e a história social, quanto na antropologia houve uma ampla discussão sobre questões como autenticidade e fraude (DUERR, 1987) e cultura e verdade (ROSALDO, 1989), a partir da crise de representação na antropologia, instalada nos anos 80. Sem dúvida o nosso tema se insere nesta discussão, observando as repercussões das várias versões.

É preciso ressaltar o local do bairro na sua função de representação simbólica, de sujeitos historicamente invisíveis (ROSALDO, 1989, p.204), culturalmente excluídos, embora hoje em parte destacados como artistas de circulação nacional após a aceitação das regras do mercado. Isso se aplica a grupos de pagode como o Psirico e outros, oriundos do bairro, representando caminhos novos para a identidade local.

Fazendo uma livre associação com um termo cunhado por Marc Augé ao definir o "não lugar na antropologia", (AUGE, 2005, p.75) entendo o bairro em questão como um "não lugar" em termos sociais, pois é um lugar não incluído em discussões sérias sobre políticas públicas, serviços básicos, educação, lazer, embora tenha tradições culturais marcantes, mas prejudicadas pela visão estereotipada que se tem do bairro. Outros bairros populares e favelas igualmente passam por estas visões distorcidas pela sociedade circunvizinha.

O que nos dizem os mitos modernos urbanos, que abordam questões de origem e pertencimento, mas também criam tensões internas no bairro: existem pessoas que os repetem por comodismo ou de fato acreditam neles, na ausência de outras informações mais precisas. Assim eles aumentam o esvaziamento das possíveis pistas históricas contidas, em geral sem discutir as questões de forma mais ampla. Fora do bairro os mitos geralmente também são apenas repetidos, pois, a princípio não há interesse em entender este "não-lugar" como lugar com significado de espaço social de interação e construção de valores. Os discursos são "folclorizados", desta forma sendo transformados em informações vazias sem real relevância.

Estou levando a questão da crise da representatividade da etnologia para o campo das comunidades que são atores de interlocução com novos papéis a serem assumidos por elas frente às tradicionais instâncias como antropólogos, administradores e políticos. Qual seria a função destas novas versões da história que se tornam aceitos por muitos e ganham uma ampla repercussão: eles servem de fato para ratificar os anseios de comunidades por reconhecimento no palco dos acontecimentos históricos e para construir os seus discursos de afirmação e de formação de identidade? Muitas vezes as escolas se tornam porta-vozes destes mitos amplamente divulgadas entre seus alunos, na completa ausência de materiais adequados para os alunos que tratassem da história própria. Estas versões de história são reforçadas conscientemente pelos agentes, porém dificilmente discutidos ou abordados de forma mais crítica.

Fazendo um paralelo com a palestra da escritora nigeriana. Chimamanda Adichie, ampla-

mente divulgada pela internet, "O perigo da história única"[6] gostaria de levantar a hipótese que corremos o risco de repetir os erros já cometidos pela história oficial em construir novamente uma história única nestes ambientes dos bairros populares antes de termos tido a chance de construir uma história múltipla. Será que uma história com intenção afirmativa, mas não problematizada, contribui de fato para uma identidade consciente? Ou poderia ser apenas expressão de um discurso repetido, vazio e panfletário?

A abordagem destas questões traz a necessidade de construir uma postura com apurado senso de capacidade de reflexão crítica e da possibilidade de admitir interpretações múltiplas através de combinações de várias fontes que possam tecer considerações sobre uma parte da cidade e suas tradições culturais – musicais, sem condenar um ou outro lado. Deve ser levado em conta que, de fato, trata-se de um tema pouco explorado, pois as cidades em geral tendem a ter uma versão de sua história mais oficial, aos poucos sendo completadas por abordagens transversais de micro-histórias que demoram a aparecer, pois são complexas, devido à ausência de informações que pudessem alcançar períodos históricos mais distantes. Isso significa que facilmente se aceitam versões que aparecem primeiro nesta lacuna.

Por outro lado devemos levar em conta um velho ditado que diz: "onde há fumaça, há fogo...", isso significa que nunca devemos subestimar as diversas fontes orais existentes, mesmo que parecem ser diametralmente opostas às informações escritas. O sucessivo reconhecimento dos expoentes destas versões da história oral talvez seja um sinal do cansaço em relação às fontes escritas, muitas vezes tão secas e passando ao largo dos assuntos que interessam os envolvidos, seja pelo fascínio do frescor das falas das pessoas que assumem as suas histórias, seja pelos seus conhecimentos, oriundos da vida prática.

A questão que mais nos interessa aqui é o que acontece quando estas fontes orais são incorporadas no âmbito das fontes escritas e alimentam fontes "oficias". Qual o valor dado a elas e quais as absorções em várias esferas? Qual a vinculação destas novas versões da história com as práticas musicais do bairro que em parte interagem com a sociedade soteropolitana ao redor.

Relações de força no diálogo em torno dos "mitos"

Com quem efetivamente dialogam estes discursos e "novos mitos"? Certamente não somente com os moradores do bairro, mas também com a sociedade circunvizinha, pois não é por acaso que encontramos várias informações em blogs, sites oficiais, jornais e outros textos de ampla circulação, reiterando os mitos acima comentados. Mas qual a relação da sociedade com este tipo de informação? Ela traz de fato algum ganho concreto ou não indica simplesmente o

6 http://www.ted.com/talks/lang/por_pt/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html acessado em 24/9/2010.

desinteresse em entender a história de forma mais ampla, fazendo com que as pessoas se contentem simplesmente com uma versão, sem nenhuma preocupação com a sua verificação? Os "novos mitos" seriam apenas expressão de um profundo desprezo, fariam parte de um tipo de "folclore" local que atenderia sumariamente à certa pressão da sociedade de reconhecer outras versões, efetivamente sem real interesse em se debruçar sobre a necessidade de incluir outros universos culturais na percepção da realidade? Fica patente o pouco interesse em entender a sociedade atual a partir das ansiedades das pessoas que efetivamente habitam comunidades periféricas, em um mundo socialmente muito desigual.

Quais as relações destes mitos com as complexas relações de identidade afro-brasileira, assumidas ou não, hoje existentes no bairro? Parece-me que há uma relação de causa e efeito nas posturas: pergunto se os discursos afirmativos da antiguidade e da "rebeldia" (o bairro como ex-quilombo) podem também ser uma resposta ao desarranjo de forças entre aqueles que se enxergam nas tradições do bairro e aqueles que através de uma nova religião estão aderindo a uma nova visão de si e do bairro, querendo esquecer as histórias dos mais velhos. Portanto a tônica da rebeldia poderia ser também um discurso da contestação das novas interpretações locais que se vêem extremamente ahistóricas. Uma hipótese seria que, quanto mais se afirma de um lado a rebeldia negra através da construção de mitos fundantes como quilombos, relações conflitantes em torno de engenhos e antiguidade da presença negra, tanto mais o discurso modernista das igrejas pentecostais e neo-pentecostais vai se fortalecendo, negando de forma sumária a presença e importância da cultura africana que existe reconhecidamente em várias manifestações no bairro.

É curioso observar que em um bairro que de fato traz marcos indeléveis da tradição afro-brasileira, os signos desta tradição sistematicamente estão sendo negados pelas novas orientações religiosas que adotam um discurso tão radical que proíbem a convivência com hábitos ligados a este universo que vão da vestimenta á alimentação e fruição de determinados gêneros musicais. Desta forma crianças são proibidas de comerem o caruru, praticar capoeira ou ouvir histórias que tocam em assuntos afro-brasileiros, mesmo com público em geral constituído por afro-brasileiros.

Um dos mitos talvez mais fortes e enraizado é aquele que a cultura afro-brasileira em si seria expressão de religião, pois a maior polarização é entre as religiões evangélicas e o candomblé. Cada ano tem mais passeatas na Avenida Vasco da Gama, ampla via que margeia um dos lados do bairro, com carros de som cada vez mais potentes, deslocando a idéia da sonorização de trio-elétricos do carnaval para a disputa no campo religioso, com clara predominância do lado evangélico. Instala-se uma situação de intolerância sonora e simbólica.

Abordar a questão da temática afro-brasileira com ênfase na lei 10.639, que teoricamente

teria um solo fértil no bairro, inclusive escolas motivadas para trabalhá-la, torna-se um desafio. Pois, não há receptividade da parte de muitos pais evangélicos que acham que os seus filhos não devem participar de atividades que abordam o tema e boicotam atividades. Além disso, a aplicação da lei depende de quem está na coordenação e direção das escolas, portanto, rapidamente podendo ser esvaziada no seu discurso quando há pessoas sem engajamento político. Desta forma todas as questões ligadas à história do bairro estão sendo encaradas da mesma forma, através da rejeição e do apagamento e as personalidades negras do bairro perdem sua força representativa, bem como os "novos mitos" que poderiam estimular novos caminhos para pesquisa são esvaziados.

Como se dá então a questão da identidade musical e étnica das pessoas neste cenário? Estes mesmos grupos que se opõem nas suas visões de cultura e história incluem na sua atuação marcos acústicos potentes, integrados por ambos os lados nas suas práticas: amplificações distorcidas de grupos de pagode, salvas de fogos de artifício nas casas de candomblés, colunas de alto-falantes nas igrejas, além de usos particulares destes símbolos sonoros, como os carros transformados em mini-trios, desta forma contribuindo para um denso universo de poluição sonora que aponta para a existência de um campo minado de violência simbólica.

Tradições como pagode e sambas são legitimados pelo discurso simbólico dos mitos que reforçam a idéia do quilombo, dos descendentes de senzalas, ganhando prestígio a partir da idéia de tradições midiatizadas. Mas pergunto se a existência destes vários discursos buscando a afirmação de etnicidade e ancestralidade, "audibilizados" através de manifestações musicais diversas que realçam a representatividade de ser do lugar, não é diametralmente oposta aos discursos evangélicos que optam por outros caminhos musicais, desvinculados da tradição. A não ser que se realce como quintessência da complexidade do problema a seguinte posição, colocada pelos membros de uma igreja evangélica, ao serem perguntados sobre o uso de percussão nos cultos. A resposta dada foi: "Mas por que não usar tambores, isso já tem escrito na bíblia, foram as pessoas do candomblé que imitaram isso da gente". Trata-se de um claro discurso de apropriação, uma vez mais que, em geral, pessoas de igrejas neo-pentecostais não aceitam falar sobre aspectos históricos de sua tradição familiar anterior à sua conversão, o que traz conseqüências para a construção de identidade.

O que esta situação nos mostra: existem várias formas de ligação entre a construção de discursos e às práticas musicas, expressando tensas relações de negociação e conflito[7], bem como entre discursos orais locais e seu diálogo com fontes escritas, tidas como oficiais, necessitando uma atenção maior de todos os envolvidos para contribuir para uma análise mais atenciosa destas diversas percepções de si e do outro em comunidade.

7 Menciono neste contexto o livro de REIS/ SILVA, **Negociação e conflito,** um dos primeiros a trazer a discussão desta questão.

Torna-se um desafio juntar história e atualidade através de uma construção cuidadosa de valores, tradições e histórias que pudessem dar um sentimento de pertencimento positivo, sem a polarização entre vertentes ideológicas e religiosas. Ambas as posturas de busca identitária, a aceitação e a negação da história, geram poluição sonora e podem incitar e colaborar com atitudes violentas, seja a festa de pagode patrocinada pelo traficante, seja a "demonização" da cultura afro-brasileira pelas igrejas. É necessário literalmente "desarmar" o conflito instalado, evidenciado a partir da existência dos "mitos modernos", sejam-nos causa ou efeito, e trabalhar de forma consciente as noções de lugar e história para tornar o "não lugar" Engenho Velho um lugar socialmente aceito, merecedor de sua história, com pessoas socialmente visíveis capazes de trabalhar sua história de forma consciente e positiva. Tenho certeza de que paralelos com o problema relatado se encontram em muitas outras comunidades Brasil afora, precisando de atenção e voz (ESPINHEIRA, 2008).

Bibliografia

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes 2000.
DUERR, Hans Peter. **Authentizität und Betrug in der Anthropologie**.Frankfurt: Suhrkamp, 1987.
ESPINHEIRA, Gey. **Metodologia e prática do trabalho em comunidade**. Salvador: Edufba, 2008. LÜHNING, Angela. **Memórias do Engenho Velho**. Salvador, Fundação Pierre Verger, 2009.
REIS, João José/ SILVA, Eduardo. **Negociação e conflito. A resistência negra no Brasil.** São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
ROSALDO, Renato. **Culture and Truth.The remaking of Social Analysis**. Boston: Beacon Press, 1989/ 1993.
SANTOS, Elisabete/PINHO, José Antônio Gomes de/ MORAES, Luiz Roberto Santos/ FISCHER, Tânia. **O caminho das Águas em Salvador**. UFBA/ CNPq, Governo do Estado da Bahia, 2010.
SERPA, Angelo. **Fala periferia. Uma reflexão sobre a produção da espaço periférico metropolitano.** Salvador EDUFBA, 2001.

ALMIRANTE E *O PESSOAL DA VELHA GUARDA:* PRESERVANDO A MEMÓRIA DA MÚSICA POPULAR NO RIO DE JANEIRO

Anna Paes
annapaescarvalho@gmail.com
Uni-Rio

Resumo
O trabalho investiga a importância do radialista, cantor e pesquisador Almirante (1908 – 1980) para a construção da memória da música popular no Rio de Janeiro. Sua trajetória foi marcada pelo pioneirismo na sistematização de fontes sobre a música popular urbana e por ações de defesa e valorização do patrimônio cultural e artístico brasileiro. Um dos exemplos mais emblemáticos dessa linha de ação se evidencia no programa de rádio semanal O Pessoal da Velha Guarda, apresentado e produzido por Almirante entre 1947 e 1952, sob a direção musical de Pixinguinha, levando ao público interpretações ao vivo de músicas tradicionais das serenatas do Rio Antigo – polcas, schottischs, valsas, modinhas, choros – em fins do século XIX e início do XX. Como metodologia para análise crítica baseia-se em teorias da memória social resenhadas por Peralta (2007) em estudos de música popular, como os de Napolitano (1990) e Lenharo (1995), na escuta de gravações de 20 programas disponibilizados pela Collector's Studios e na análise de documentos do seu acervo. Pretendemos que os resultados dessa pesquisa que se encontra em andamento contribuam para investigações sobre o processo de construção e consolidação de referenciais estéticos característicos da identidade da música popular urbana brasileira.

Palavras chave: música popular urbana; memória; rádio; Almirante; O Pessoal da Velha Guarda

Abstract
This study surveys the importance of the radio producer Almirante (1908-1980) for the construction of memory in Rio de Janeiro's popular music. His carreer was marked by the pioneering initiative in the systematization of original documents about Brazilian popular urban music and by actions of defense and enhancement of Brazilian cultural and artistic patrimony. We find an example of this action on the recordings of the radio program O Pessoal da Velha Guarda, presented and produced by Almirante between 1947 and 1952, under Pixinguinha's musical direction, where he broadcasted live interpretations of Rio de Janeiro's traditional music of serestas – polcas, schottischs, waltzes, modinhas, choros – from the turn of the nineteenth century to the twentieth century. The method for the construction of critical analysis is based on social memory theories reported by Peralta (2007), on popular music studies such as Napolitano (1990) and Lenharo (1995), on the listening of 20 radio programs accessed at Collector's Studios, and on the analysis of documents found in Almirante's archive. As a result of this survey which is still undergoing, we intend to contribute for the investigations about the process of construction and consolidation of aesthetic references which are known as representative of Brazilian urban popular music identity.

Keywords*: Brazilian urban popular music; memory; radio; Almirante; O Pessoal da Velha Guarda*

Ainda que desconhecido do grande público, o programa de rádio O Pessoal da Velha Guarda representa um acontecimento marcante na história da música do Brasil, oferecendo ao pesquisador um campo fértil para o debate sobre questões de identidade e autenticidade na música popular brasileira. O programa era redigido e apresentado por Almirante, um dos mais renomados radialistas brasileiros, e tinha Pixinguinha como diretor musical. Foi transmitido semanalmente do teatro-auditório da Rádio Tupi, durante cinco anos (1947-1952), levando ao público interpretações ao vivo de músicas que marcaram época nos tempos das serenatas do Rio Antigo, em fins do século XIX e início do XX. O Pessoal da Velha Guarda tinha como intuito reviver a produção musical das primeiras gerações de compositores, cantores e instrumentistas populares brasileiros, além de valorizar músicos veteranos na década de 1940, herdeiros dessa tradição, sendo Pixinguinha o expoente maior dessa geração.

Com duração de 30 minutos, o programa contava com a participação de três conjuntos diferentes que se intercalavam, cada um responsável por pelo menos dois números musicais. A Orquestra do Pessoal da Velha Guarda executava arranjos de Pixinguinha sob sua regência. O Grupo de Chorões, no qual se destacava o bombardino de Raul de Barros, tocava choros e acompanhava cantores convidados, entre eles, Ademilde Fonseca, e Paulo Tapajós. Pixinguinha, com seu saxofone, formava a dupla com o flautista Benedito Lacerda, este à frente do seu regional, um dos mais célebres conjuntos da história da música popular brasileira, composto por Dino 7 Cordas, o violonista Meira, o cavaquinista Canhoto, Gilson no pandeiro e Pedro da Conceição na percussão.

Em uma matéria para o jornal O Globo, em 1993, o jornalista Luiz Fernando Vianna divulgou a transmissão de 42 programas da série O Pessoal da Velha Guarda, parte de um projeto promovido pela Rádio MEC AM de registro e difusão da música brasileira chamado Cantares Brasileiros. Na matéria, o diretor geral da rádio, Paulo Henrique Cardoso, esclareceu que "as fitas do programa foram surpreendentemente preservadas, já que era comum quebrá-las depois que se confirmava o número de vezes que o nome do produto era dito" (Vianna, 1993). Até o presente momento, a gravação de apenas vinte programas encontra-se disponibilizada através da comercialização feita pela Collector's Studios Ltda.1

Na década de 1940, Almirante estava empenhado numa batalha pela fixação da identidade da música popular brasileira que encontrava-se ameaçada pela exploração comercial de gêneros de música estrangeira pela indústria fonográfica, percebida na veiculação de swings, boleros, mambos e rumbas. Como estratégia de combate a essa descaracterização, criou o programa O Pessoal da Velha Guarda buscando preservar a memória da música popular urbana surgida no Rio de Janeiro, valendo-se da mídia radiofônica com abrangência nacional, da con-

1 COLLECTOR'S STUDIOS LTDA. Disponível em http://collectors.com.br/CS05/cs05_02ah.shtml Acesso em 21 de novembro de 2010.

fiança conquistada junto aos ouvintes em programas anteriores, desde o início da sua carreira como produtor em 1934, e da credibilidade de músicos veteranos como Pixinguinha.

A expressão "Velha Guarda"

Na inauguração da série, com sua tradicional saudação – "Boa noite ouvintes de todo o Brasil" – Almirante explicou o novo título de seu programa:

> Sei que muitos de vocês andaram fazendo conjecturas sobre o que poderia eu vir a apresentar com esse título. É uma coisa muito simples: a expressão "velha guarda" que é, pode-se dizer, tradicional, no Brasil, indica imediatamente que aqui serão tratadas coisas dos tempos passados. É lógico. A expressão, porém, tem uma origem curiosa: ela – vê-se logo – é a inversão de um nome que foi muito popular nesta cidade há muitos e muitos anos: Guarda Velha. Guarda Velha foi o antigo nome da atual rua 13 de Maio. Antigamente, aquela rua vinha até a esquina da rua de São José. E justamente ali, na esquina, onde hoje existe um refúgio triangular onde os passageiros da Tijuca têm um ponto de ônibus, havia um quartel, instalado no tempo da Bobadela. Era o quartel onde ficava a guarda encarregada de manter a ordem entre os escravos e galós que iam buscar água no famoso chafariz da Carioca, que era defronte. Aquele quartel se chamava Guarda Velha. Com o tempo, o título foi se invertendo, passando a designar coisas do passado. E, curiosamente, foi-se chegando aos assuntos musicais, especialmente àqueles que tratavam da nossa música popular e dos seus intérpretes, cantores ou instrumentistas. (Almirante, 1947)[2]

Conforme atesta o roteiro de Almirante, a expressão "velha guarda" já era tradicional no Brasil na época do programa, utilizada para designar "coisas dos tempos passados", tendo sua origem na inversão do nome "Guarda Velha", que era muito popular na cidade. A origem da expressão "velha guarda" e a associação ao nome "guarda velha" foi objeto de discussão de diversos pesquisadores. Alguns historiadores chegaram a afirmar ter sido Almirante o responsável por cunhar a expressão por ocasião do programa, certamente devido à forma como a sua figura foi associada à liderança do movimento em prol da recuperação da memória da música popular urbana do país nos anos 1940. (Bessa, 2005, p. 154, 155)

Como redator e apresentador do programa, Almirante encontrou inúmeras formas de reforçar os referenciais estéticos musicais da "autêntica música popular brasileira". Conduzia de maneira didática a atenção dos ouvintes para a identificação de caracterísitcas de "brasilidade" na execução e na composição dos arranjos de Pixinguinha; criticava a forma como certos cantores no mercado fonográfico vinham transformando a forma correta de se interpretar o nosso cancioneiro; fornecia fatos históricos que contextualizavam o ambiente do Rio Antigo, provocando um sentimento de nostalgia e comoção. A apresentação do conjunto desses referenciais estéticos permitiria ao ouvinte discernir entre o que representava a autenticidade na

2 Transcrição de trecho do roteiro do programa inaugural *O Pessoal da Velha Guarda,* em 19 de março de 1947, redigido por Almirante. As fontes documentais sobre os programas de Almirante foram localizadas no Arquivo Almirante da FMIS/RJ, em 2009, em trabalho de pesquisa para o Instituto Moreira Salles- RJ.

música popular brasileira – refletida nos músicos da "velha guarda" e nos seus seguidores – e o que representava o comercialismo da música de mercado, refletido na veiculação de estilos e gêneros estrangeiros.

O prefixo do programa, executado pela Orquestra e pelo Grupo de Chorões a cada nova audição, era uma espécie de colagem de pequenos trechos de músicas canônicas do repertório do choro ou que tinham relação com os artistas envolvidos: "Acorda, abre a janela, Estela", marcha de Benedito Lacerda e Herivelto Martins; o schottisch "Iara", do maestro Anacleto de Medeiros, fundador da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro; a polca "Atraente", da maestrina Chiquinha Gonzaga seguida da valsa "Pudesse esta paixão" (em execução cantada, mostrando o lado seresteiro do programa); o choro "1 x 0" de Pixinguinha, utilizado no momento da apresentação da dupla com Benedito; o samba "Na Pavuna", fazendo referência ao comando de Almirante, seguido da valsa, "Clélia", parceria do trompetista Luiz de Souza e do poeta mais constante dos chorões da virada do século XIX para o XX, Catulo da Paixão Cearense. Entre os dois trechos das músicas de Chiquinha Gonzaga, há um momento de destaque para o caráter legítimo e autêntico da execução dos gêneros que serão ouvidos: "polcas, schottischs, valsas, modinhas, choros, as músicas tradicionais das serenatas, tocadas por um legítimo grupo de chorões e entoados por autênticos seresteiros".

Na análise do roteiro do programa em 9 de abril de 1947,3 observa-se a maneira estruturada e minuciosa com que Almirante planejava as audições, determinando marcações de entradas ("do último tempo do 6º compasso") e dinâmicas ("Ataca forte; cai em fundo"). Na escolha do repertório, a reverência aos cânones, na inclusão de músicas de mestres como Anacleto de Medeiros (no dobrado "Jubileu" e no tango "Os Boêmios", arranjadas para orquestra), Irineu de Almeida (na polca "Daynéa" e no schottisch "Os olhos dela", esta em versão cantada, com letra de Catulo) e Chiquinha Gonzaga (no tango "Corta-Jaca", executado pela dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda e regional). A valsa "Rosa" de Pixinguinha e o choro "Evocação" do pianista gaúcho Rubens Leal Brito representam a vertente de repertório autoral e contemporâneo. O último número "La Mattchiche", segundo Almirante, foi uma adaptação de um tema do Guarani de Carlos Gomes, feita pelo compositor francês Charles Borel-Clerc (1879-1959), em ritmo de passo-doble espanhol. A época de sucesso da música na Europa (celebrizada na gravação do ator francês Felix Mayol em disco Odeon, e mais tarde, no Brasil, quando recebeu versos em português), coincide com o período em que o bailarino Duque teria introduzido a dança em Paris e na alta sociedade brasileira. A letra original, maliciosa, (C'est la danse nouvelle / Mademoiselle / Prenez un air canaille / Cambrez la taille /Ça s'appelle la Mattchiche / Prenez

3 Roteiro do programa *O Pessoal da Velha Guarda* em 9 abr. 1947, redigido por Almirante. Arquivo Almirante, FMIS/RJ.

vos miches / Ainsi qu'une Espagnole / Joyeuse et folle!)4, sugere uma ambientação espanhola na caracterização de uma nova dança chamada maxixe, no entanto, o que se ouve na gravação do arranjo para orquestra5 em nada sugere a rítmica característica do maxixe tal como se reconhece em gravações nacionais do gênero em ambos os períodos (décadas de 1910 e 1940). A inclusão da música no repertório do programa nos permite perceber um desdobramento da expansão internacional do maxixe, assumindo novas características musicais.

A vertente contemporânea d'O Pessoal da Velha Guarda, "o Brasil de hoje", conforme consta no prefixo do programa, era reforçada quando Almirante convidava artistas jovens, em início de carreira, para fazerem participações especiais. O perfil desses artistas estava necessariamente alinhado com a tradição e o cultivo da "legítima música popular brasileira", como é o caso do flautista Altamiro Carrilho e Jacob do Bandolim.

Nostalgia e combate ao "cosmopolitismo descaracterizador"

Uma das estratégias utilizadas por Almirante para reconfiguração do passado musical era a de encontrar a partir de cada música um "gancho" para lembrar fatos históricos ligados à cidade e apontar transformações como as reformas urbanas. Em um dos programas, incluiu uma vinheta do samba "Praça Onze"6, de Herivelto Martins, lembrando o início dos anos 1940, quando a praça foi extinta na administração do prefeito Henrique Dodsworth (1937 – 1945).

> CORO: *Vão acabar com a Praça Onze...*
> ALMIRANTE: A musa das ruas mostrava assim a sua tristeza quando correu a notícia de que iria desaparecer o reduto famoso do povo no carnaval: a Praça Onze. A cantiga popular era um lamento, e encontrava eco em todos os corações amantes das tradições dessa muito leal e heróica cidade do São Sebastião do Rio de Janeiro. Era a consciência do povo que mostrava naquele verso triste encaixado em melodia mais triste ainda. (Almirante, 1947)
> CORO: *Vão acabar com a Praça Onze...*

A atmosfera nostálgica d'O Pessoal da Velha Guarda procurava sensibilizar especialmente as pessoas de meia-idade, através da lembrança de episódios dos tempos de mocidade ou de uma música antiga evocada. Constatamos esse tom de nostalgia na carta de um ouvinte: "Jamais deixarei de apreciar os belos e confortadores programas da Velha Guarda, embora tenha que no fim (como na terça-feira) recorrer aos calmantes, entre lágrimas e soluços, diante das comoções

4 Transcrição da letra de "La Mattchiche", a partir da gravação cantada pelo ator francês Félix Mayol em disco Odeon. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=PZjiRsYXe9A&NR=1>

5 COLLECTOR'S STUDIOS LTDA. "La Mattchiche" - Collector's AER026 Lado A - Disponível em http://collectors.com.br/CS05/cs05_02ah.shtml Acesso em 21 de novembro de 2010.

6 THOMPSON, Daniella. Site "Musica Brasiliensis". Transcrição do programa nº 3 *O Pessoal da Velha Guarda* em 29 out 1947, por Alexandre Dias. Disponível em http://daniellathompson.com/Texts/Pessoal/pessoal3.htm. Acesso em: 29 jan. 2011.

que eles nos trazem" (Pereira Sobrinho, 1947); e no comentário do crítico musical Miguel Curi: "o programa, bulindo com o sentimentalismo de muita gente, agrada a todos os que sabem ver, no passado, os embelezamentos que o presente e o porvir desfiguram ou esmaecem" (Curi, s.d). O Pessoal da Velha Guarda fortalecia ainda mais o vínculo com os ouvintes, incorporando à sua programação as sugestões de repertório feitas por meio de cartas e telefonemas, bem como oferecendo letras das músicas antigas executadas.

Segundo Elsa Peralta, de acordo com a abordagem da memória como sistema cultural, deve-se ter em conta a pluralidade de atores e de forças que contribuem para a construção da memória.

> A memória deverá ser entendida como o resultado da interseção de histórias pessoais e sociais, concebendo o indivíduo como agente interpretativo autônomo, embora sempre sublinhando que o ato de interpretação individual está sempre relacionado com o universo cultural no qual o indivíduo está inserido. [...] A construção do passado, embora assentando sempre em quadros de significação e em contextos culturais específicos, não deixa também de estar moldada pelas experiências emocionais e pelas expectativas pessoais de cada indivíduo. (Peralta, 2007 pg. 15, 19)

O momento da abertura do programa era reservado para que Almirante pudesse expressar a sua indignação diante da "invasão" de gêneros estrangeiros que se introduziam no mercado fonográfico do Brasil do final da década de 1940, em contraste à exaltação do Pessoal da Velha Guarda.

> Trazemos hoje para comentar com vocês um assunto que tem andado muito em foco nesses últimos dias, e que diz respeito à música popular brasileira, essa música que nos traz aflições tal o cuidado que temos para que ela não se desvirtue mais, não se *foxtrotize* mais, não se *bolerize* mais. Por proposta do nosso companheiro, o vereador Ary Barroso, na sua câmara, a música estrangeira deveria ser acrescida de um imposto que a tornasse de mais difícil aquisição em discos, o que viria a favorecer a nossa música, que então teria as suas gravações mais em conta. Não vamos entrar no âmago da questão, remetendo razões pró ou contra. Se bem que seja claro que nós estaremos ao lado de qualquer medida que beneficie a nossa música. Vamos somente tirar do fato umas tristes conclusões que ele nos sugere. É que na realidade a nossa pobre música anda tão abandonada, tão desprestigiada, que até são necessárias medidas como essas para que ela não sucumba de vez. Se o nosso povo se interessasse mais pelas suas músicas e pelos seus autores, nunca ninguém iria pensar em processos de defesa como o que se anuncia. Mas a macaqueação é um fato incontestável. Entre um magnífico disco brasileiro, bem gravado, bem orquestrado e bem cantado, e um *swing* ou um bolero qualquer, o mau brasileiro, sem entender às vezes níquel do que ouve no disco, prefere o *swing* ou o bolero. Tudo por esnobismo, por macaqueação, isso porque a garota de Copacabana, fútil e desinteressada de sua terra, deu de cantar em farrapos as palavras inglesas ou cubanas daquela música, e o coió então compra o disco pra aprender de orelhada os versos, pra depois mostrar que sabe mais do que ela. E estamos no Brasil, hein?... Bem, mas vamos esquecer esses fatos lamentáveis e vamos nos refugiar na reconfortante brasilidade desta meia-hora [...]. (Almirante,

1947)[7]

Sua opinião encontrava apoio na imprensa, como é possível observar nesta crítica musical escrita pelo jornalista F. Silveira, no *Correio da Manhã:*

> "O rádio é feito para o povo e, por isso mesmo resulta estranho que a nossa música popular genuína, com seus caracteres próprios, esteja quase desaparecendo das transmissões brasileiras. Na América do Norte, a era em que o rádio atinge o seu máximo de expansão coincide com a crescente popularidade do "jazz". Entre nós diversamente, o progresso técnico e material do rádio asfixia a musicalidade espontânea do povo. E ao mesmo tempo nós nos tornamos suscetíveis aos influxos do "jazz", "yankee", a ponto de muita melodia brasileira aparecer harmonizada e orquestrada segundo seus moldes técnicos. Já sublinhei que o rádio se tornou o inimigo maior do "folclore", pois concorre, em todo o Brasil, para o apagamento das tradições musicais, que tende a se substituir pela música industrializada das metrópoles. Por isso não tenho perdido ensejo de chamar a atenção para os programas do Almirante, que embora não possa ir colher "in loco" os documentos reuniu vasto acervo dos nossos cantares típicos, e evoca ainda, ininterruptamente, os compositores populares da cidade. Pela inexistência atual dos músicos populares urbanos, um Sinhô, um Noel Rosa, ou em plano mais alto, um Ernesto Nazareth, seria talvez injusto responsabilizar também o rádio. Mas o fato é que quando o rádio entrou nos hábitos da população só excepcionalmente deparamos com um músico como Dorival Caymmi, que represente a alma do povo. O fenômeno pode parecer paradoxal, mas ocorre e, enquanto os homens do rádio encaram com inteira indiferença a questão da música popular, colhe-se nos aparelhos receptores um cosmopolitismo musical descaracterizador". (Silveira, 1947)

A análise do meio artístico no Rio de Janeiro dos anos 40 e 50 feita pelo historiador Alcir Lenharo nos permite contextualizar os comentários de Almirante e F. Silveira. Lenharo aponta para os deslocamentos de espaços de produção artística e mudanças de hábitos na vida noturna da cidade, em decorrência de reformas urbanas e mudanças políticas. Descreve a dispersão da clientela dos cabarés da Lapa, que fechavam em virtude da desapropriação de mais de duzentos prédios na época da administração do citado prefeito Henrique Dodsworth. Lenharo aponta ainda a súbita compressão do meio artístico, em 1946, quando o governo Dutra promulgou o fechamento dos cassinos.

Com base em uma entrevista concedida por Pixinguinha, publicada no Diário da Noite, percebemos que na sua opinião, nem a música de carnaval representava mais um espaço de preservação da identidade da música popular brasileira no período em questão:

> "A musica de Carnaval é um desastre. E grande parte das composições populares que têm aparecido nos últimos anos não vale nada. Sofre muitas influências maléficas. A boa música popular brasileira perdeu muito de suas características, de sabor que tinha no começo. Hoje é influenciada pela modena música americana, aos boleros, swings, etc. Naturalmente da salada, da estilização do bom popular brasileiro com a

7 THOMPSON, Daniella. Site "Musica Brasiliensis". Transcrição da gravação do programa nº 5 *O Pessoal da Velha Guarda* em 12 nov 1947, por Alexandre Dias. Disponível em http://daniellathompson.com/Texts/Pessoal/pessoal5.htm Acesso em: 29 jan. 2011.

> influência do estrangeiro, não pode dar grande coisa". (Pixinguinha, 1954)

Essa visão revela como os conceitos de identidade e autenticidade na música popular brasileira estavam em cheque nos anos 50, diante do "cosmopolitismo" e da diversificação da produção fonográfica.

Pixinguinha prossegue a entrevista dando o seu parecer sobre as razões da descaracterização da música popular brasileira: "O que há é muito comercialismo. Muitos compositores "fabricam" músicas para ganhar dinheiro e como o que aparece de moderno é o vindo daquelas fontes, seguem a tendência geral, o que o povo se acostumou a ouvir e a gostar". O jornalista pergunta se o rádio (deixando de parte sua importância como veículo de divulgação) foi um bem ou um mal para a música popular brasileira e o compositor responde que o rádio teve um mal: aguçar o espírito mercantilista dos compositores.

Considerações finais

O programa O Pessoal da Velha Guarda pretendeu promover na sociedade brasileira de fins dos anos 40 e início dos 50, um movimento de conscientização e valorização da identidade cultural e musical do país, tendo como base os conceitos de tradição consolidados ao longo dos anos 20 e 30.

A tentativa de formar uma rede de ouvintes composta por pessoas que encontrariam no programa um espaço de referência para o cultivo da sua herança cultural, em apresentações musicais de excelência, garantiria a perpetuação dessa estética musical sintetizada na Velha Guarda e nos seus seguidores.

Entendemos que seja necessário considerar que os conceitos de legitimidade e autenticidade se modificam ao longo da história, de acordo com o espaço social e a época. Até mesmo Pixinguinha foi alvo de críticas, acusado de estar descaracterizando a música popular brasileira, quando lançou o choro "Carinhoso" em duas partes (o tradicional na época era que o choro tivesse três partes) ou mesmo na volta da excursão a Paris com os Oito Batutas, nos anos 20, quando teve a experiência de formar jazz-bands que tocavam os shimmys e fox-trotes da moda, como uma estratégia comercial. Quando perguntado em seu depoimento a FMIS/RJ, em 1966, se houve alguma mudança no repertório dos Oito Batutas após a viagem para França, ele diz que nos bailes tocava o seu repertório, mas "uma vez ou outra tocávamos uns foxtrotezinhos só para variar, porque, comercialmente, nós tínhamos que tocar um bocadinho de cada coisa" (Pixinguinha, 1997).

No repertório do Pessoal da Velha Guarda, a inclusão de uma música como "La Mattchiche" nos faz refletir sobre a relativização do conceito de autenticidade. "O Maxixe" de Borel-Clerc executado pela Velha Guarda é a representação da grande mistura de influências que

esteve presente na música popular brasileira desde a sua origem. Pra usar os termos utilizados por Pixinguinha, não seria "La Mattchiche" uma "salada", "uma estilização do bom popular brasileiro com a influência do estrangeiro" manifesta já na primeira década do século XX?

Referências Sonoras

COLLECTOR'S STUDIOS LTDA. Acervo de acetatos. 20 programas *O Pessoal da Velha Guarda* (1947 – 1952). Disponível em http://collectors.com.br/CS05/cs05_02ah.shtml. Acesso em 21 de nov. 2010.
MAYOL, Felix. "La Mattchiche". Disco Odeon. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=PZjiRsYXe9A&NR=1>

Referências Bibliograficas

ALMIRANTE. Roteiros de programas O Pessoal da Velha Guarda em 19 mar. 1947, 9 abr. 1947. Arquivo Almirante. FMIS/RJ.
ALENCAR, Edigar de. **O fabuloso e harmonioso Pixinguinha**. Rio de Janeiro, Cátedra e Brasília, INL, 1979.
BESSA, Virgínia de Almeida. "**Um bocadinho de cada coisa": trajetória e obra de Pixinguinha.** Dissertação. (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
CABRAL, Sérgio. **No tempo de Almirante- uma história do Rádio e da MPB**. Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1990.
CURI, Miguel. Radio – O Pessoal da Velha Guarda. A Manhã. Rio de Janeiro, 27 fev (sem data). Arquivo Almirante, FMIS/RJ.
SÉRIE DEPOIMENTOS: **Pixinguinha**. Rio de Janeiro, UERJ, Depto. Cultural, 1997. Museu da Imagem e do Som.
LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio. A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo**. Ed. Unicamp, 1995.
NAPOLITANO, Marcos e 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.
PERALTA, Elsa. **Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crític**a. Arquivos da Memória. Antropologia, Escala e Memória, nº 2. 2007.
PEREIRA SOBRINHO, Manoel Quirino. Carta de Manoel Quirino Pereira Sobrinho para Almirante, Nilópolis, 7 ago 1947. Arquivo Almirante, FMIS/RJ.
PIXINGUINHA. Entrevista **Há muito comercialismo na música brasileira.** Diário da Noite. São Paulo, 24 abr.1954. (pg 12). Arquivo Almirante, FMIS/RJ.
PIXINGUINHA. Série Depoimentos – **Pixinguinha**. UERJ, Depto. Cultural, 1997.
SILVEIRA, F. Crítica, sem título. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 1 jul. 1947. (sem identificação de caderno e pg). Arquivo Almirante, FMIS/RJ.
THOMPSON, Daniella. Site "Musica Brasiliensis". Transcrições dos programas O Pessoal da Velha Guarda por Alexandre Dias. Disponível em http://daniellathompson.com/

Texts/Pessoal/pessoal5.htm. Acesso em: 29 jan. 2011.

VIANNA, Luiz Fernando. Rádio MEC relembra série de Almirante. O Globo. Rio de Janeiro, 20 abr. 1993. (sem identificação de caderno e pg)

TRADICIONALIDADE E SUAS CONTROVÉRSIAS NO MARACATU DE BAQUE-VIRADO

Carlos Sandroni
carlos.sandroni@gmail.com
Departamento de Música/UFPE, PPGM/UFPB

Resumo
As Ciências Sociais vêm apresentando, desde o início dos anos 1980 pelo menos, tendências acentuadamente críticas em relação à legitimidade e significado da idéia de "tradição". A Etnomusicologia, no entanto, é uma disciplina fortemente marcada por tal idéia. "Tradição" desempenha também papel significativo nos debates estéticos e políticos sobre e entre os maracatus de baque-virado da região metropolitana do Recife (PE). Os participantes e simpatizantes do maracatu pernambucano parecem acreditar que existe uma "tradição" definidora desta manifestação cultural, mesmo se divergem em muitos pontos importantes sobre o conteúdo concreto da referida tradição. Nesta comunicação discutiremos aspectos das críticas acadêmicas a "tradição", e apresentaremos usos e controvérsias sobre "tradição" no maracatu de baque-virado. Em conclusão, tentaremos argumentar a favor da legitimidade do tema da tradição nos estudos etnomusicológicos.

Palavras-chaves: Tradição; maracatu; música pernambucana – crítica e interpretação.

Abstract
The Social Sciences have been presenting, from the early Eighties on, a sharp critical eye upon the legitimacy and meaning of "cultural traditions". On the other hand, it seems clear that the field of Ethnomusicology has been strongly marked by the purpose of dealing with such traditions. "Traditions" play a significant role, as well, in the aesthetical and political debates about and among "baque-virado" maracatu groups from Recife, Pernambuco, Brazil. Musicians and aficcionados of maracatu from Pernambuco seem to feel that there is a tradition at the core of this popular genre, even if they disagree on some of its particular points. In this paper, I will discuss some scholarly critics to "tradition", and I will present some uses of and debates about tradition among baque-virado maracatu groups. In conclusion, I argue for the legitimacy of tradition as a relevant subject matter in Ethnomusicology.

Keywords: *Tradition; Maracatu; Music from Pernambuco, Brazil*.

Introdução

Ao longo de anos de convivência com a chamada "cultura popular" em Recife, lidando com alguns de seus protagonistas e atuando na extensão universitária junto a ONGs e organismos oficiais de apoio à cultura, pude perceber a importância do papel desempenhado pela ideia de "tradição" neste campo. Pareceu-me também, ao longo dos anos, que esta importância

era inversamente proporcional ao acordo existente sobre o conteúdo prático da mesma ideia. Em outras palavras, nas culturas populares de Pernambuco o conteúdo da tradição é objeto de acirradas disputas; não há um consenso sobre o que, exatamente, é tradicional ou não; discute-se acaloradamente sobre as (perenes) disputas e os acordos (provisórios) entre a "tradição" e a "modernidade". E a vivacidade de todos estes debates é talvez uma das principais razões pelas quais "tradição" tem sido um tema em evidência. Nesta comunicação, tratarei de aspectos dos usos e controvérsias da tradição na cultura popular de Pernambuco na atualidade, tendo como foco principal os maracatus de baque-virado.

Parece claro que a idéia de "tradição" desempenha papel crucial na definição de "culturas populares" como um campo especial dentro da "cultura brasileira". Isto se verifica tanto na produção intelectual de autores clássicos como Mário de Andrade e Câmara Cascudo, como na de autores mais recentes e de perfil universitário com produção nesta área, como Carlos Rodrigues Brandão, Antonio Augusto Arantes, Marcos e Maria Ignez Ayala, Hermano Vianna e José Jorge de Carvalho. Também parece evidente a presença da idéia de "tradição" no campo da Etnomusicologia: pode-se argumentar que um dos mais importantes fóruns internacionais da disciplina se chama "International Council for Traditional Music". A mais importante publicação periódica dedicada à Etnomusicologia em língua francesa se chamava, até recentemente, *Cahiers de Musiques Traditionnelles*.

Ainda mais importante, o tema da tradição emerge explicitamente nas próprias práticas e discursos produzidos por protagonistas da cultura popular. Entre maracatuzeiros em atividade no Recife (assim como entre integrantes de cabocolinhos e passistas de frevo), fala-se com certa frequência da importância da tradição, do que é ou não tradicional; ações são realizadas ou descartadas sob pretexto de sua tradicionalidade ou da ausência da mesma.

Tais discursos podem representar uma forma de afirmação identitária e política. Também podem ser usados com diversos outros propósitos: por administradores ou candidatos com intenções eleitorais; por publicitários que gostariam de vender em maior quantidade certos tipos de produtos; mas também por pessoas reunidas em agremiações carnavalescas, ou em denominações religiosas, que assim exprimem a razão de seus esforços por fazer determinadas atividades de certa maneira e não de outra. Em todos estes casos, parece claro que o emprego da palavra "tradição" e similares não é essencialmente descritivo, mas antes de tudo "normativo". Isto significa que este uso, contrariamente ao que pretende certo senso comum, não se refere, senão superficialmente, ao que se fazia no passado; mas sobretudo ao que se espera poder fazer, ou fazer com que outros façam, no presente e no futuro.

Ciências sociais e tradição

A idéia de que as tradições são algo que pertence ao presente, ou na melhor das hipóteses a um passado próximo, encontrou expressão clássica no livro organizado pelos historiadores Eric Hobsbawn e Terence Ranger, *The invention of tradition*, cuja publicação original é de 1983. Trata-se certamente de uma das obras mais citadas nas Ciências Humanas e Sociais nas últimas décadas do século XX. Segundo Hobsbawn e Ranger, certas "tradições" consideradas antigas e veneráveis possuem na verdade uma origem relativamente recente, devendo a falsa imputação de idade ser compreendida no quadro de uma análise de estruturas de poder e dominação ideológica. Este livro ajudou certamente a pavimentar o caminho de inúmeros outros trabalhos que se dedicaram desde então a demonstrar o caráter "inventado", "fabricado" ou "socialmente construído" de diversos tipos de "tradições".

Um ano depois desta publicação, os antropólogos americanos Richard Handler e Jocelyn Linnekin produziram um artigo que também se tornou clássico nos debates sobre o tema, intitulado "Tradition, Genuine and Spurious" (Handler e Linnekin, 1984). Este artigo vai ainda mais longe que o livro anteriormente citado, ao negar qualquer legitimidade na referência ao passado contida no apelo à tradição. Enquanto Hobsbawn e Ranger admitiam que, sendo algumas tradições inventadas, outras seriam fruto de elaboração cultural mais prolongada e por assim dizer "inconsciente", os antropólogos americanos investiam contra semelhante distinção: "As tradições não são autênticas nem espúrias, pois se por 'autênticas' entendermos uma herança pura e imutável do passado, então todas as tradições autênticas são espúrias; mas se, como sustentamos, a tradição é sempre definida no presente, segue-se que todas as tradições espúrias são autênticas" (Handler e Linnekin, 1984: 290, tradução minha). Falar em "tradição inventada" seria, nesta ótica, uma espécie de redundância. Tradições seriam, por definição, continuamente reinventadas em função das sempre renovadas conjunturas do presente. O apelo à legitimidade do passado seria necessariamente enganador, e quase sempre associado a estratégias ocultas de dominação.

O questionamento iniciado por Hobsbawn e Ranger, e radicalizado por Handler e Linnekin, à idéia de tradição, caiu em terreno fértil. (*The invention of tradition* foi traduzido no Brasil quase imediatamente – Hobsbawn e Ranger, 1984. Para se ter uma idéia do avanço brasileiro neste terreno, a tradução francesa só saiu em 2006!) A crítica à "tradição" (palavra, não por acaso, escrita desde então frequentemente entre aspas, como que a sublinhar a distância tomada pelos pesquisadores em relação a semelhante bizarria) encontrou lugar privilegiado no quadro do "construcionismo social" que tanto relevo assumiu na Antropologia e nas Ciências Sociais das últimas décadas (Hacking, 1999). Esta tendência também repercutiu na Etnomusicologia,

como seria de esperar (Waterman, 1990; Coplan, 1991). Embora o ICTM ainda insita em manter no nome a referência à tradição (por quanto tempo ainda?), a revista em francês mencionada no parágrafo anterior trocou o seu, em 2008, para *Cahiers d'Ethnomusicologie*.

Maracatus e tradições

Gostemos disso ou não, o maracatu, assim como outras manifestações populares em Pernambuco, é hoje considerado por muitos de seus integrantes e admiradores como uma "tradição". Em que, precisamente, seria ele "tradicional"? Para começar a responder esta pergunta difícil, pode-se pensar num "campo" da tradição em funcionamento no Recife. Neste "campo", podemos situar idéias compartilhadas por todos, ou quase, sobre a tradicionalidade dos maracatus: a origem deles é situada no século XIX, tendo raízes ainda mais distantes no coroamento dos "reis de congo" atestadas no Brasil desde o século XVII. Considera-se também que maracatus se relacionam com religião: em parte, com a religião católica (pois as coroações de reis negros eram realizadas na igreja), e em parte com a religião dos orixás (da qual hoje muitas de suas lideranças são adeptas).

Mas neste mesmo "campo" da tradição encontram-se também idéias muito mais controvertidas sobre o tema. Tomemos o caso dos instrumentos musicais. Todos os maracatus utilizam os grandes tambores cilíndricos de duas peles chamados de "alfaias" ou "bombos". Utilizam também tambores menores, chamados de caixas ou taróis, e os sinos metálicos de batente externo, ou gonguês. Mas alguns maracatus – por sinal, entre os que têm tido mais sucesso nos desfiles competitivos do carnaval – utilizam alguns instrumentos a mais, como os chocalhos de contas externas chamados "abês", e os tambores cônicos de uma só pele chamados "timbaus". Ora, estes instrumentos são considerados, por aqueles que não os utilizam, como "não-tradicionais" no contexto do maracatu. Ninguém negaria que sua introdução neste contexto é recente. Mas aqueles que os utilizam argumentam que se trata, sim, de instrumentos tradicionais, uma vez que seriam utilizados há muito tempo na música religiosa afro-brasileira, à qual a do maracatu seria vinculada:

> "A Nação Porto Rico tem como mestre Jailson Chacon Viana (filho da Rainha Elda) que se destaca pela criação rica de toadas e pelo diferencial instrumental no baque, como a introdução de atabaques. Esse fato a fez receber muitas críticas, inclusive das outras Nações de Maracatu, porém essa introdução tem seu fundamento nas tradições africanas, pois, naquela época, os negros tocavam atabaques muito antes de desenvolverem outros instrumentos como observado por diversos pesquisadores em seus relatos históricos. Hoje a Nação do Maracatu Porto Rico é octa-campeã do carnaval recifense, exibindo sua excelente e rica organização instrumental (...)." (Maracatu Porto Rico, 2009)

Outro critério importante para o povo do maracatu pernambucano no que se refere a tradicionalidade é a relação com religião. Todos os maracatus que se relacionam sistematicamente com casas de xangô ou jurema consideram que tal relação é um sine qua non para se assumir como um verdadeiro maracatu. Tal opinião é compartilhada pela maioria das pessoas que em Recife participam de maracatus ou se interessam pela assunto.

Indo mais longe, a associação com casas de xangô (reputadas de origem africana) é considerada por muitos como "mais tradicional" que com casas de jurema (religião popular tida por de origem ameríndia). Existem porém maracatus ligados à jurema: estes discordam neste aspecto, evidentemente. Pesquisas históricas (feitas em certos casos por pessoas ligadas de um modo ou de outro aos maracatus "juremeiros") mostraram que importantes maracatus do passado entretinham tais relações, eles também. Trata-se portanto de uma disputa sobre a tradicionalidade, onde uma parte dos maracatus acusa a outra de assumir abusivamente uma espécie de ingrediente extra de tradicionalidade.

Outro caso interessante é o da participação das mulheres tocando bombos nos maracatus. Até meados dos anos 1990, isso era algo praticamente inexistente. Foi nessa época que o Maracatu Estrela Brilhante de Recife, depois de bastante polêmica e insistência das participantes que pretendiam tocar tais instrumentos, admitiu a inovação (Barbosa, 2001). De lá para cá, a prática conquistou a maioria dos maracatus, inclusive aqueles que se vangloriam da mais ortodoxa tradicionalidade, como é o caso do Maracatu Leão Coroado, liderado por Mestre Afonso Aguiar (conhecido por sua sempre reiterada fidelidade aos ensinamentos do Mestre Luiz de França, legendário maracatuzeiro falecido nos anos 1990, já em idade avançada). Alguns maracatus no entanto, mesmo de fundação relativamente recente, como o Encanto da Alegria (fundado em 1998, ano em que mulheres já tocavam bombos em muitos maracatus), insistem em ter apenas pessoas do sexo masculino tocando bombos, caixas e gonguês. Alegam que esta seria a maneira tradicional de tocar maracatu, e portanto a maneira correta.

Grupos percussivos de maracatu

Também foi no final dos anos 1990 que alguns participantes dos maracatus de Recife considerados tradicionais passaram a organizar práticas de caráter lúdico e didático, para ensinar toques e danças de maracatu a pessoas dispostas a pagar por isso. Fizeram isso em regiões da cidade diferentes dos bairros economicamente desfavorecidos onde tipicamente têm suas sedes os grupos tradicionais de maracatu. Estas práticas, que optamos por chamar aqui de "grupos percussivos de maracatu", acabaram se concentrando especialmente no chamado "Recife Antigo", bairro portuário recentemente reestimulado por investimentos públicos de caráter turístico

e tecnológico.

O que interessa para nossa discussão aqui, é que o sucesso dos grupos percussivos de maracatu não implicou em momento algum num questionamento ao caráter tradicional dos grupos mais antigos, considerados como "maracatus" propriamente ditos. Ao contrário, os líderes dos grupos percussivos de maracatu que entrevistamos ao longo de 2010 sempre fizeram questão de se diferenciar como não-tradicionais, explicando que o que eles faziam não era maracatu de verdade, mas apenas práticas musicais baseadas na música dos maracatus. "Um maracatu de verdade", eles diziam, "é algo muito diferente", e passavam em seguida a enumerar alguns dos traços consensuais do campo da tradicionalidade dos maracatus, como a antiguidade, a relação com religiões populares, com comunidades de bairros carentes e assim por diante.

Se no caso dos maracatus tradicionais, e não por acaso, pudemos observar uma reinvidicação de tradicionalidade própria e em muitos casos negação de tradicionalidade alheia, ao passarmos a estudar os grupos percussivos de maracatu, constatamos que a tradição continua sendo valorizada, mas posta agora como atributo de um "outro", concebido como uma "fonte" de conhecimento musical, à qual se presta certa reverência, e com a qual não se compete. A competição se dá porém com os grupos percussivos "rivais" (em termos, desta vez, de mercado de serviços musicais, e não em termos da rivalidade carnavalesca, como no outro caso), também pela afirmação de que se aprendeu o que se sabe com o maracatu tradicional X ou Y, por intermédio de uma participação mais ou menos direta, longa, importante etc.

À guisa de conclusão

As disputas sobre o que é "certo", "adequado" e "melhor" para os maracatus se exprime, pelo menos em parte, em termos de "tradicionalidade". O campo da tradição é amplo o bastante para acomodar os consensos e as controvérsias. Invenções, ressignificações, resgates – transformações, enfim - são feitas continuamente, é verdade. Mas, pelo que parece indicar o caso do maracatu pernambucano, elas não se fazem de maneira totalmente arbitrária, e sim sob restrições e condições, definidas até certo ponto pelo que estou chamando, com evidente inspiração em Pierre Bourdieu, de "campo" da tradição dos maracatus.

Cientistas sociais, críticos culturais, jornalistas, agentes de política públicas etc vêm usando o tema da tradição em suas produções intelectuais, quer para exaltá-lo, quer para criticá-lo em nome de seu gêmeo-inimigo, o tema da modernidade. O recurso à tradição, a exaltação ou a minimização ativa de sua importância diante de uma modernidade cada vez mais híbrida, desempenha um papel de relevo nas políticas da cultura popular pernambucana. Nestes contextos, decisões são tomadas, padrões de performance modificados, prêmios atribuídos, verbas

alocadas etc. As considerações sobre o que é tradição têm sido um recurso retórico, argumentativo e político nada desprezível no contexto pernambucano, e possivelmente também em outros lugares do país (para não falar do resto do mundo). O postulado final do artigo citado de Handler e Linnekin (1984) que citamos atrás, segundo o qual não se pode diferenciar tradições autênticas de espúrias, tem sido repetidamente desmentido por líderes, batuqueiros, participantes e simpatizantes de maracatus de Pernambuco, que passam parte significativa de seu tempo fazendo exatamente isso: diferenciando tradições autênticas de espúrias. Esta constatação aponta para a necessidade de, seguindo uma boa praxe etnomusicológica, levar a sério o discurso daquelas pessoas cujas práticas sonoras estamos tentando compreender, e dar importância a um tema que tem demonstrado seguidamente ser importante para elas.

REFERÊNCIAS CITADAS

BARBOSA, Virgínia. **A reconstrução musical e sócio-religiosa do maracatu nação Estrela Brilhante (Recife): Casa Amarela-Alto José do Pinho, 1993-2001**. Monografia de Especialização em Etnomusicologia, UFPE, 2001.

COPLAN, David B. Ethnomusicology and the meaning of tradition, em **Ethnomusicology and Modern Music History**, Stephen Blum, Philip Bohlman, Daniel Neuman (orgs.), p.35-48, 1991.

HACKING, Ian. **The social construction of what?** Cambridge (MA): Harvard University Press, 1999.

HANDLER, Richard e Jocelyn Linnekin. "Tradition, Genuine and Spurious", **Journal of American Folklore**, 95, p.273-90, 1984.

HOBSBAWN, Eric e Terence Ranger (orgs.), **The Invention of Tradition***,* London: Cambridge University Press, 1983.

_____, **A Invenção das Tradições**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

MARACATU Nação Porto Rico, página de internet consultada no dia 19 de janeiro de 2009. http://nacaoportorico.art.br/blog/?page_id=2

WATERMAN, Christophe A. "Our Tradition Is a Very Modern Tradition": Popular Music and the Construction of a Pan-Yoruba Identity, Ethnomusicology Vol. 34, No. 3, pp. 367-379, outono de 1990.

A MÚSICA EM CENTO E QUARENTA CARACTERES: DOIS ESTUDOS DE CASO SOBRE RELAÇÕES MUSICAIS E *TWITTER*.

Carolina Ferreira
carolinaborgesferreira@gmail.com
UFPel

Resumo
Este artigo expõe dois ensaios etnográficos realizados como exercícios práticos das abordagens metodológicas presentes nas disciplinas de Etnomusicologia do curso de Música, com habilitação em Ciências Musicais, da Universidade Federal de Pelotas. A pesquisa transcorreu durante dois semestres e utilizou a rede social virtual *Twitter* como um meio de análise etnográfica. Esta rede tem em média treze milhões de usuários espalhados por todo o mundo e através da utilização da netnografia ou etnografia virtual, foram observados dois momentos do site: o crescimento da *tag #nowplaying* e o surgimento da tag *#pentadaviolenta*. Em um primeiro momento foram analisadas as mensagens enviadas ao tópico *#nowplaying*, onde os usuários escreviam o que estavam ouvindo naquele momento, para esta parte da pesquisa utilizou-se 230 perfis de membros do microblog. Através da análise das respostas destes usuários pode-se perceber que a música pop e o rock são gêneros musicais que melhor expõe a identidade dos twitteiros. Na *#pentadaviolenta,* segundo momento da pesquisa, foi possível fazer reflexões acerca da juventude brasileira usuária do site e a difusão do "funk proibidão" entre esses jovens, pois, faz parte do "viver online" compartilhar informações recebidas e repassá-las para outros cibernéticos. Esta pesquisa está em vigor e encontra-se ainda em fase de coleta de dados no site. Os pontos aqui apresentados são apenas um início de pesquisa etnomusicológica e demonstram o potencial do campo da cibercultura.

Palavras-chave: Netnografia; Cibercultura; Twitter

Abstract
This article presents two essays realized ethnographic exercises in the disciplines of Ethnomusicology presents in the course Ciências Musicais, in Universidade Federal de Pelotas. The search went on for two semesters and used the social networking site Twitter as a means of ethnographic analysis. This website has an average of thirteen millions of users all over the world and by the use of virtual ethnography or netnography were observed two times in the website: the growth of the tag #nowplaying and the emergence of the tag #pentadaviolenta. At first was analyze the posts on topic # nowplaying, where users write what they were hearing at that moment, for this part of the research was used 230 member profiles on the microblogging. By analyzing the responses of these users can be seen that the genres pop music and rock music identify better the member of twitter. The #pentadaviolenta, the second time of search, make reflections about the Brazilian young users of the site and the diffusion of censured "funk" among these people. This research is in progress and is still in the process of collecting information on the Twitter. The points presented here are just a beginning of ethnomusicological research and demonstrate the potential of the field of cyberculture.

Key-words: *Netnography; Cyberculture; Twitter*

1.E-fieldwork e novas perspectivas de campo.

Este projeto pretende analisar as interações musicais no contexto cibernético, utilizando a rede de relacionamentos *Twitter* [1]como objeto de estudo. Esse trabalho é resultante de uma atividade desenvolvida nas disciplinas de Etnomusicologia, do curso de Ciências Musicais da Universidade Federal de Pelotas.

A partir da criação da primeira rede social virtual[2] foi possível estabelecer novas formas de interação entre as pessoas. As transformações dos meios de comunicação e a expansão do acesso possibilitaram um número maior de usuários ativos nas redes sociais virtuais.

A presente pesquisa baseia-se na análise dos tópicos que se destacaram nos *Trending Topics*[3] do site *Twitter*, nos últimos dois semestres, e que envolviam *hashtags*[4] relacionadas à música. Foram elas: #*nowplaying*[5] e #*pentadaviolenta*[6].

O início do trabalho deu-se de uma inserção no *e-fieldwork*[7] e pretendia fazer uma breve netnografia (ou etnografia virtual) do contexto dessa rede. O sucesso das redes sociais online traz a tona uma nova forma de pensar as relações humanas. Baseados nos principais conceitos da etnografia, alguns pesquisadores tentam compreender o ciberespaço através da netnografia ou etnografia virtual.

> Segundo Kozinets (2002) a netnografia é definida como um método de pesquisa derivado da técnica etnográfica desenvolvida no campo da antropologia e, costuma-se dizer que a netnografia tem conhecido um crescimento considerado devido à complexidade das experiências da sociedade digital. Este método é constantemente utilizado por pesquisadores das áreas da comunicação, do marketing, da antropologia e da sociologia. (Rocha e Montardo, 2005 p.22)

1 Rede de relacionamentos, onde seus usuários postam mensagens em, no máximo, 140 caracteres respondendo a pergunta: *What´s happening?*(O que está acontecendo?) Essas respostas podem ser enviadas via computador ou celular. As palavras mais escritas são identificadas pelo servidor e adicionadas aos tópicos mais comentados, chamados *de Trending Topics*.

2 Em 1995 foi criada o primeiro site de relacionamentos da internet: o classmate.A partir dessa data, desenvolveram-se inúmeras dessas redes, entre elas as mais famosas são: Facebook, Orkut, MySpace, entre outras.

3 As palavras mais digitadas no site são computadas pelo servidor e agrupadas em um tópico único, chamado de Trending Topic.

4 São palavras precedidas por sustenido (#), este item é o identitário para a elaboração dos *Trending Topics*. Ex: #nowplaying

5 Músicas que estão sendo ouvidas pelos usuários do site no momento

6 Nome de um Funk carioca

7 -Wood, 2008.

Na área da música, pode-se que dizer que a cibercultura influencia a forma da construção do gosto musical, de acordo com Amaral:

> "[...] os perfis online em redes de relacionamento tem se mostrado eficientes e vigilantes no sentido de constituição de um banco de dados de consumo, de memória musical, de organização social em torno da música, de crítica musical e classificação de gêneros." (Amaral, 2009 p.149)

2.O que está *#nowplaying* no twitter.

Em um primeiro momento foram analisadas as mensagens enviadas ao tópico *#nowplaying*, onde os usuários escreviam o que estavam ouvindo naquele momento. A inserção em campo nessas pesquisas etnográficas virtuais permite ao pesquisador uma série de novas formas de captar informações e analisá-las nos trabalhos etnomusicológicos. Por exemplo, a necessidade de um caderno de campo não é questionada, porém, perante as novas técnicas advindas do uso do computador podem ser acrescentadas novas formas de armazenar informações do campo.

Uma ferramenta a qual me vali para esta pesquisa foi o uso do *print screen*[8] nas anotações de campo. Devido à dinâmica das mensagens enviadas ao site, era impossível acompanhar todas as informações escritas pelos usuários, pelo método tradicional de anotações.

Em meia hora de *e-fieldwork* foram adicionadas mais de 7.500 respostas ao tópico *#nowplaying*. O sucesso da *tag*[9]chegava a ser questionada, por usuários do site, como o brasileiro O.P.[10] que pergunta quem seria o inventor do tópico mais bem sucedido do *Twitter*.

O *Twitter* tem, em média, treze milhões de usuários no mundo, e os países que mais acessam essa rede virtual são: Estados Unidos, Brasil, Grã Bretanha, Canadá e Alemanha. Essa diversidade de nacionalidades permitiu entender alguns conceitos sobre transculturação, baseando-se nas propostas de Hannerz.

8 Tecla do teclado do computador que permite fazer um retrato da tela e colá-la em um programa de imagem.
9 Palavra-chave, variação de *hashtag*.
10 Utilizo apenas iniciais dos *nicknames* (apelidos) dos usuários.



Figura 1**. Print Screen-Informações coletadas do campo.**

Foi possível perceber que a troca de cultura, através da internet, tende a criar características próximas em internautas brasileiros, norte americanos, ingleses, indonésios, e de outras nacionalidades. Essa característica pode ser a "interconexão de culturas" (Hannerz, 1997) e ela só foi possibilitada pela globalização e transculturação. As mensagens enviadas ao site são parte de um Fluxo([...]deslocamento de uma coisa no tempo, de um lugar para outro, uma redistribuição territorial) e este, é um dos pontos chave para o entendimento das relações transculturais. Nesse caso a redistribuição não é territorial, mas ciberespacial. Através de uma expressão **(***#nowplaying***)** precedida de uma música qualquer, o usuário faz de sua 'música do momento' um conhecimento público que, ainda de acordo com Hannerz, é uma forma de manter a cultura em movimento, e que as pessoas enquanto atores e redes de atores tendem a discuti-las e transmiti-las.

Para este trabalho, foram utilizados 230 perfis de membros do *Twitter.* Através da análise das respostas destes usuários, percebemos que os estilos musicais dominantes entre os twitteiros[11] são: a música Pop (33 ouvintes), o Rock (17 ouvintes), o Rock Alternativo (15 ouvintes), Hip-Hop(5 ouvintes), MPB (3 ouvintes), Música erudita (3 ouvintes), sertanejo (2 ouvintes).

Podemos perceber a forte influência de gêneros musicais norte-americanos no que está sendo ouvido pelo público do site, o que pode estar relacionado com questões que tratam dos centros dominantes sobre as periferias; porém, nesse caso, acredito que o que se estabelece são pequenas comunidades onde o fator que as define são suas escolhas musicais. Tomamos como exemplo o gênero Pop, que abrange o maior número de adep**tos,** onde o artista mais citado **é** o canadense Justin Bieber, que na época da pesquisa era somente conhecido por seus vídeos n**o**

11 Dá-se este nome aos usuários do site.

Youtube[12]**,**onde alcançava milhares de *views*[13] em apenas um dia. Naquela época, de 33 ouvintes do gênero Pop, 20 estavam ouvindo "Baby", o primeiro single da carreira de Bieber. Analisando seus ouvintes era possível estabelecer um grupo fechado: meninas, entre 12 e 15 anos. Talvez estes sejam os fatores que as identificam perante os outros grupos de twitteiros, já que não podemos definir nesse grupo uma nacionalidade, pois há pessoas de todas as partes do mundo ouvindo a mesma música.

A grande influência da mídia também deve ser levada em consideração quando tratamos de culturas globais. Os artistas pop mais citados são parte do elenco das maiores e mais poderosas gravadoras. Se fosse estabelecida uma estatística desses 230 perfis, diríamos que mais da metade dos ouvintes são influenciados diretamente, pela mídia, na hora de escolher o que ouvir. Dentre os artistas que são fenômenos do *twitter* e tem grande influência midiática estão: Lady Gaga, Rihanna, Chris Brown, Jonas Brothers, Beyonce, Ke$ha, entre outros.

Outra observação, que não poderia ficar de fora, é o fato do Rock e o Rock alternativo serem ouvidos por uma grande audiência também. O rock pode ser entendido como uma corrente de cultura que não se pode identificar como pertencente a qualquer lugar específico (Hannerz, 1997). A pesar de sabermos suas origens, esse gênero transformou-se em patrimônio mundial. Foram citadas bandas famosas (Beatles, Pink Floyd, U2, Led Zepplin) mas ocorreram diversas citações de rock fora do eixo Inglaterra-Estados Unidos, como por exemplo as bandas/artistas: Café Tacuba(México), Fresno (Brasil), Santanna (México), El conto del Loco (Espanha), Caramelos de Cianuro (Venezuela), NxZero (Brasil), Stevens (Brasil), Cerati (Argentina), entre outras.

Os estilos Pop e Rock são fundamentais para caracterizar o gosto musical do público desse microblog[14] mas o significado que estes gêneros têm na Venezuela, por exemplo, é diferente do significado adquirido no México. Ou seja, há uma apropriação ou reorganização da aquisição cultural, onde, a informação que é recebida, é modificada a partir da necessidade de "migração do significado" (Hannerz, 1997). Podemos constatar isso em uma breve análise do rock da banda Caramelos de Cianuro (Venezuela) e Café Tacuba (México). Enquanto a primeira se utiliza do rock para protestar questões sociais, a segunda aproxima este gênero a elementos da cultura folclórica mexicana, entretanto, as duas se denominam bandas de rock.

É importante frisar que a transculturação é um sistema de dupla-troca, ou seja, "um processo a partir do qual decorre uma nova realidade, transformada e complexa" (ORTIZ apud HENNERTZ, 1997) logo, deve-se dizer que os tópicos do Twitter não são um movimento unilateral e sim, uma forma de permuta entre culturas, sejam elas influenciadas pela mídia ou não.

12 Site que hospeda vídeos postados por usuários cadastrados. Nele é possível o compartilhamento de vídeos de música, programas de televisão, vídeos caseiros, entre outros.

13 Visualizações

14 Redes sociais que expressam informações utilizando poucos caracteres.

3.Um estudo de caso sobre "Pentada Violenta" e sua repercussão no *Twitter*.

No dia 6 de julho de 2010, houve o surgimento de um tópico nos *trending topics* que era intitulado *#pentadaviolenta*. Tal tópico não chegou a ser tão comentado quanto o *#nowplaying* mas trouxe reflexões acerca da juventude brasileira usuária do site, a difusão do "funk proibidão" entre esses jovens e a facilidade do acesso a esses conteúdos.

Este *Trending Topic* resultou da postagem de um vídeo no site *Youtube*. Este vídeo, que dura cerca de 21 segundos, exibe uma performance acontecida em um baile funk e foi postado pelo *Dj* da festa. Nele é executada uma música que repete o refrão: "Pentada violenta, pentada violenta/ Na hora do amor, o Luan te arrebenta/ É só pentada, é só pentada, é só pentada violenta.". Junto a esse refrão é acompanhada uma dança com grande apelo sexual, onde a bailarina leva um "encontrão" por trás de um homem e é arremessada à plateia.

Essa performance pode vir a ser um reflexo do "Esfrega-esfrega", dança relatada por Hermano Vianna, em sua etnografia sobre os bailes cariocas, na década de oitenta. Em 1987, porém, essas danças que simulavam atos sexuais não envolviam a participação de homens "(...) só as mulheres podem participar dessa dança; pernas entrelaçadas, seios colados, várias dançarinas amontoadas (...)." (Vianna, 1987).



Figura 2 Vídeo "Pentada Violenta", postado no youtube**.**

Atualmente, a internet possibilita o conhecimento sobre o que ocorre dentro desses bailes e quais as músicas funk estão "bombando" nas periferias. E, essas são exaustivamente repetidas em festas de todas as classes sociais.

Para um usuário do *Twitter,* não basta ouvir a música, deve-se comentá-la. Faz parte do "viver online" compartilhar informações recebidas. Como foi observado por Abigail Wood, "(...) a internet, cada vez mais, tem um papel na forma como as pessoas vivem sua vida musical e tem, por sua vez, um profundo impacto sobre grande parte da música que é feita fora de um contexto internet[15]".

15 (...)that internet is increasingly playing a role in the way people live their musical lives, and (...) that internet is increasingly playing a role in the way people live there musical lives, and has, in turn, a profound impact upon much of the music that is made outside an internet context(…)(Wood, 2008 p.170)

As informações apresentadas no ensaio eram referentes aos comentários dos usuários sobre o vídeo postado no *youtube.* Notou-se que o refrão da música, junto da queda da dançarina, era o que mais obtinha comentários. Inúmeros eram os *tweets*[16] que "cantarolavam" o estribilho (É só pentada, é só pentada, é só pentada violenta) precedidos pelo símbolo (♫), que na linguagem cibernética significa cantar. Algumas respostas ao tópico tentavam até fazer análises musicais do funk, como o caso de uma usuária, que escreveu*: "pior foi que eu gostei do ritmo de pentadaviolenta*[17]*"*. Outros aproveitavam o momento da escolha do Brasil para sediar a Copa do Mundo e opinavam sobre temas musicais para 2014: *"quero só ver qual música eles vão criar em 2014, vai ser tipo uma mistura de rap, com pentadaviolenta e surra de bunda auhauahauahaau*[18]*"*

Por outro lado, havia comentários contrários ao funk e suas conotações sexuais Exemplos não faltam, eram frases do tipo: *"tem coisas q eu desacredito q existam...kkk...pqp....o mundo tah perdido..pentada violenta...WTF??*[19]*" , "Não acredito que essa cultura, ou falta dela, já tenha chegado aqui"*.

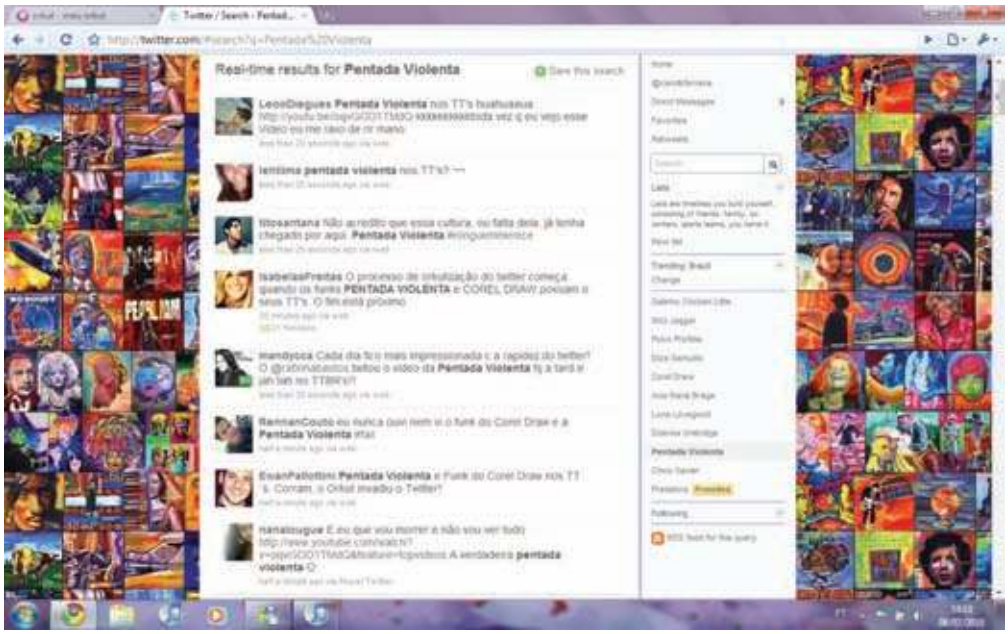


Figura 3 Diário de campo sobre #pentadaviolenta

A permissividade da opinião é uma característica das ferramentas online. Pode-se expressar opinião sobre tudo sem ter conhecimento prévio de nada. Quando um assunto chama atenção de um determinado usuário e este acaba por escrever um comentário, automaticamente,

16 Mensagens enviadas ao site.
17 A palavra pentada violenta é escrita sem espaços para o site reconhecer a expressão e colocá-las no tópico, junto das outras mensagens.
18 Rir, na internet.
19 Tem coisas que eu desacredito que existam.(risos)Puta que pariu. O mundo está perdido.Pentada violenta. What the fuck?(Que po*** é essa?)

ele fará parte de uma rede. No caso dos que responderam sobre "Pentada violenta", é difícil estabelecer uma rede homogênea. Os principais fatores identitários são a nacionalidade (Brasil), a língua portuguesa e o acesso ao vídeo. A música pode, também, ser vista como referência de identidade, como retrata Wood: A música desempenha um papel na expressão maior da cultura na internet. Referências musicais são, frequentemente, usadas como marcador de identidade[20]. (Wood, 2008).

Outro fato interessante a ser observado no *Twitter* é a instantaneidade como se formam fenômenos musicais e mesma velocidade em que eles se desformam. O dia seguinte à criação do *trending* #pentadaviolenta foi como se aquele tópico nem tivesse existido, não se falava mais sobre funk, o motivo: era o dia Internacional do Rock e este foi dedicado a comentários sobre Rolling Stones, Iron Maden, Kiss, e outras bandas. Todas essas *rockband* estavam permeando entre os tópicos mais comentados. O ouvir e compartilhar música tornou-se um hábito frequente entre os jovens e faz parte do fazer social.

> Não apenas a tecnologia de compartilhamento de música fornece uma maneira para que os ouvintes ampliem seu gosto musical, mas também que a partilha de música através da Internet suporte um ouvir social, uma atividade associada as relações.[21] (Brown, apud Wood, 2008)

Mesmo com este compartilhamento não há apego ao material sonoro. A maioria dos usuários assíduos do *Twitter*, ou qualquer outra rede social, não pagam pela música que ouvem. Wood, em seu trabalho, enfatiza que gravações físicas (cds) ainda são importantes e que ainda há um desejo pelo produto físico e original. Observo o contrário em meu campo, quanto mais músicas forem ouvidas, mais por "dentro da moda" o usuário ficará, implicando em uma constante mudança de gostos musicais. Nem os arquivos em MP3 são guardados, a velocidade da internet banda larga possibilita, cada vez mais, ouvir músicas online, sem tê-las salvas no computador.

4.Considerações finas

Depois do surgimento das redes sociais, a música tornou-se facilmente descartável e imediatista, porém estas mesmas redes sociais criam outras formas de idolatria e recepção musical, como a artista Lady Gaga, que a cada música lançada na *web* consegue derrubar os servidores do *twitter* e do *youtube*. Obviamente, as vendagens de seus cds são numericamente inferiores as

20 Music plays a role in wider expressions of culture on the internet .References to music are frequently used as a marker of identify.(Wood, 2008,p.170)

21 -(…)not only music-sharing technology provides a way for listeners to expand musical tastes, but also that sharing music via the internet supports social listening to music, an activity associated with friendship. (Brown, apud Wood, 2008)

de Michael Jackson, nos anos 80, mas suas arrecadações financeiras equivalem as dele, graças aos patrocínios nos vídeos e vendagens no *Itunes*[22] .

Também devemos levar em consideração que qualquer fenômeno musical da atualidade é oriundo do meio cibernético, vide os casos de Justin Bieber, Banda Restart, entre outros. A internet cria uma rede de preferências musicais e estas interferências são extra-ciberespaço, ou seja, ultrapassam os limites da internet e invadem outros meios de comunicação, como rádios, redes de televisão e revistas.

Já casos como o da Pentada Violenta e outras músicas vindas de comunidades específicas se valem da internet para a sua difusão. São músicas que não seriam aceitas em outros meios de comunicação, mas que na internet espalham-se entre os usuários como febre, devido à democracia existente no ciberespaço.

Este trabalho pretende ser expositivo, mostrando um campo etnomusicológico pouco explorado, com pouca bibliografia, que, apesar disso, é promissor, visto que, as relações cibernéticas estão mudando o modo de fazer e escutar música.

5.Referências bibliográficas

Amaral, A. (2009). Plataforma de música online: práticas de comunicação e consumo através de perfis. *Revista do programa de pós-graduação em Comunicação*.

Amaral, A., Natal, G., & Viana, L. (2009). Netnografia como aporte metodológico da pesquisa em comunicação digital.

Hannerz, U. (1997). Fluxos, Fronteiras,Híbridos: Palavras chave da antropologia transnacional. *Mana vol.3 n.1*.

Rocha, P., & Montardo, S. (2006). Netnografia: Incursões metodológicas na cibercultura. *Revista Associação Nacional de Comunicação*.

Sanches, A. (2010). A carapuça serve em todos. *Revista da Cultura*.

Vianna, H. (1988). *O mundo funk carioca.* Rio de Janeiro: Zahar.

Wood, A. (2008). *E-fieldwork: a paradigm or the Twenty-first Century?* Maryland: Scarecrow.

22 Site da Apple onde são comercializadas músicas para aparelhos de mp3.

Aspectos da coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: o convênio da Escola de Música com a Biblioteca do Congresso Norte Americano

Cecília de Mendonça
ceciliademendonca@gmail.com

RESUMO
Esta comunicação é parte de uma investigação sobre a Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, a partir de documentos que compõem o acervo do Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nos anos 1940, o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, na ocasião professor catedrático do Curso de Folclore Nacional da Universidade do Brasil (atual UFRJ), iniciou um trabalho de colecionamento da música popular brasileira. Realizou gravações musicais (discos de 78rpm) em viagens de campo por quatro regiões do Brasil. Essas gravações foram idealizadas e iniciadas através de um convênio estabelecido entre a Escola de Música da Universidade do Brasil e a Biblioteca do Congresso Norte Americano.

Palavras-chave: musica popular, folclore e gravação sonora.

ABSTRACT
This communication is part of an investigation of the Luiz Heitor Corrêa de Azevedo Collection, based on the documents that make up the corpus of the Ethnomusicology Laboratory of the School of Music of the Federal University of Rio de Janeiro. In the 1940's, the musicologist Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, then professor of the Course in National Folklore of the University of Brazil (now the Federal University of Rio de Janeiro), started a work of compilation of Brazilian popular music These recordings were designed and initiated through an arrangement between the Music School of the University of Brasil and Archives of American Folk Song da Library of Congress (E.U.A

Keywords*: popular music, folklore and sound recording.*

Nesta comunicação trarei para reflexão algumas considerações sobre aspectos da coleção musical constituída por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na década de 1940, que hoje integra o acervo do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ. A coleção é composta de músicas brasileiras gravadas em campo por Luiz Heitor, em quatro estados do Brasil: Goiás (1942), Ceará (1943), Minas Gerais (1944) e Rio Grande do Sul (1946). Luiz Heitor, na época, professor da cadeira de Folclore Nacional da Escola de Música, viajou pelo Brasil com um gravador portátil para registrar expressões da música popular brasileira através de um convênio estabelecido entre a Escola de Música da Universidade do Brasil e a Biblioteca do Congresso Norte Americano.

Levantarei aqui algumas informações que foram a base deste convênio, que acredito, representou, aqui no Brasil, um dois primeiros projetos de cooperação internacional na área

cultural e também na musical na questão de gravação sonora.

Seis importantes viagens realizadas por Luiz Heitor marcam o período de constituição desta coleção de músicas populares gravadas em discos de 78 rpm. A primeira viagem, que tratarei aqui com mais detalhes, de certa forma, desencadeia todas as outras, ela foi uma viagem, digamos, estrutural, pois foram os contatos estabelecidos na ocasião que o levaram a realizar as quatro outras subseqüentes e indiretamente a última. Esta primeira constituiu-se em uma curta estadia nos Estados Unidos, e foi desencadeadora das experiências de gravação de músicas por Luiz Heitor, uma vez que nela foram criadas as condições para as quatro viagens de pesquisa de campo pelo Brasil. A última por sua vez fecha um ciclo na vida de Luiz Heitor, pois é quando ele interrompe suas atividades na Escola de Música e vai vivenciar um outro tipo de experiência profissional na, então nascente, UNESCO. A ida de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo para Paris foi um divisor na vida do musicólogo. Na ocasião ele interrompeu os trabalhos de pesquisa e iniciou uma nova etapa que o marcaria profundamente, tornando-o conhecido no cenário internacional. Porém, é significativo destacar que a ida de Luiz Heitor para a UNESCO fui fruto de todo o prestígio conquistado por ele como musicólogo, professor e folclorista.

Em 1941, Luiz Heitor faz uma pequena interrupção em suas atividades docentes para viajar aos Estados Unidos. A convite de Carleton Sprague Smith[1], Luiz Heitor passa seis meses em Washington, trabalhando como consultor na recém fundada divisão de música da União Pan-americana. Nesse período, com a deflagração da 2ª Guerra Mundial, o governo norte-americano desenvolvia uma política de aproximação com outros países da América, particularmente no terreno da cultura, incluindo aí as artes musicais. Esse movimento, que ficou conhecido como política da Boa Vizinhança, procurava dar ênfase ao conceito de Panamericanismo (Aragão, 2005: 81-82). Foi através de sua estadia em Washington que Luiz Heitor teve a oportunidade de estabelecer intercâmbio com a Biblioteca do Congresso, chefiada por Harold Spivacke. Através dos *Archives of American Folk Song*, desta Biblioteca, na época sob a direção de Alan Lomax, "responsável por uma das maiores coleções de música "folclórica" dos E.U.A" (Aragão, 2004:2), Luiz Heitor aproxima-se de um universo que seria inspirador de suas incursões pelo Brasil. Em carta a Mário de Andrade ele expõe suas impressões sobre as atividades desta instituição norte-americana:

> "Tenho visto aqui coisas extraordinárias, nos campos que nos interessam. A Library of Congress possue um "Arquive of American Folk Song", dirigido por Allan Lomax, que está hoje equipado como penso que nenhuma outra organização do gênero, em qualquer parte do mundo. O seu "Recording Laboratory" é como o de uma verdadeira indústria de discos. Tem um engenheiro a dirigi-lo, estudos especializados, um grande número de máquinas para registro de som (que estão

1 Carleton Sprague Smith era, na descrição de Luiz Heitor, "figura familiar a todos os que, nos anos quarenta, no Rio de Janeiro e São Paulo, já faziam parte do meio musical". Professor, musicólogo e flautista, na época Chefe da Divisão de Música da Biblioteca Pública de Nova York. Esteve no Brasil entre os anos de 1942 e 1945, sempre ligado aos intelectuais e artistas brasileiros (Azevedo, 1986).

> constantemente em trabalho, em várias partes; neste momento uma se acha no Alaska!...). Viajei com o pequeno caminhão construído especialmente para a coleta fonográfica de folclore. Dentro dele se acha instalado todo o material preciso para essa tarefa, inclusive dínamos, transformadores e longos enrolamentos de fios que permitem que o microfone trabalhe a uma imensa distância do caminhão. Em dois dias que passei com esse caminhão, ao sul da Virgínia, o pessoal colheu discos que preenchem 10 horas de rotação!... A execução de música é sempre precedida de um interrogatório habilmente arranjado por Allan Lomax. O "Archive of American Folk Song" está crescendo vertiginosamente, pois a gravações continuam, diariamente, no ritmo a que assisti. (Carta a Mário de Andrade, 8 de setembro de 1941)

Quase nada há registrado sobre sua atuação na União Panamericana, o que demonstra, se assim pudermos inferir, que o mais importante dessa viagem, foi realmente o contato estabelecido com a Biblioteca do Congresso de Washington. Segundo Luiz Heitor, "aquela instituição do governo norte-americano, [estava] empenhada em reunir gigantesca coleção de músicas folclóricas de todas as Américas" (1943:8). Foi no intuito de obter documentos da música folclórica brasileira que nasceu a cooperação com a Escola Nacional de Música nos projetos de coleta folclórica. Originalmente era o próprio Alan Lomax que viria ao Brasil. A viagem estava prevista para o ano de 1942, como referido na mesma carta citada acima, de Luiz Heitor para Mário de Andrade. Alan Lomax e a esposa percorreriam o Brasil para registros sonoros e Luiz Heitor aconselhara-o a iniciar a excursão em São Paulo, onde poderiam se instruir com Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga. Meses depois, já no Rio de Janeiro, Luiz Heitor escreve novamente a Mário de Andrade dessa vez para ele próprio se aconselhar:

> "Vim de Washington com a incumbência da Biblioteca do Congresso para colher nossa música popular em discos a serem remetidos para os Archives of American Folk Song, dessa biblioteca, conservando nós uma cópia dos mesmos na E. N. de Música. Nisso se transformou a projetada viagem de Alan Lomax, sobre a qual havia escrito a você, e sobre a qual recebi sua resposta. Com a guerra o Lomax não pode deixar o país, o Dr. Harold Spivacke perguntou-me se queria encarregar-me da prebenda. Está claro que a recebi com o maior prazer; mas logo respondi que isso seria coisa para trabalhar em colaboração com você. Tenho, portanto, de organizar "tudo" com você (Azevedo, carta a Mário de Andrade, 25 de março de 1942).

Nessa mesma carta, ele manda em anexo um documento, segundo ele um anteprojeto chamado "Projeto para a coleta de discos de música folclórica brasileira (1942)". No documento Luiz Heitor expõe pormenores da cooperação com a biblioteca do congresso:

> "o aparelhamento e material para gravação, bem como todas as despesas provenientes desse projeto, ficarão a cargo da biblioteca do congresso, cabendo à Escola Nacional de Música a sua organização e execução." (...) "a coleta, em 1942, deverá compreender música de influência negra, nos Estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais, e música cabocla, nos Estados do Nordeste. À primeira serão dedicados aproximadamente vinte (20) dias, no mês de Abril; e à segunda aproximadamente quarenta (40) dias,

> nos meses de Maio e Junho".

Podemos perceber que essa pequena interrupção, no momento em que o curso de Folclore Nacional contava com pouquíssimos alunos foi crucial para Luiz Heitor se consolidar como pesquisador da música popular e ganhar a confiança do diretor da Escola. Depois de seis meses nos Estados Unidos, Luiz Heitor voltou ao Brasil trazendo consigo materiais que possibilitariam a realização da missão que lhe fora confiada. Missão esta que estava diretamente ligada às propostas de seu curso, de aliar ensino e pesquisa. Esse convênio da Escola com a Biblioteca do Congresso norte-americano foi um importante passo para pôr em prática suas propostas. Todo o material recolhido passaria a ser material didático das aulas de Folclore Nacional.

No retorno ao Brasil, no entanto, Luiz Heitor esbarrou na burocracia da alfândega brasileira e seus planos originais foram sendo modificados. Durante meses e meses, cartas de Luiz Heitor e de Sá Pereira, então diretor da Escola Nacional de Música, foram enviadas ao Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, ao Ministério das Relações Exteriores e à Embaixada Norte Americana para conseguir liberar o material na alfândega. Foram necessários muitos esclarecimentos, uma vez que no entendimento da alfândega brasileira todo o material deveria voltar ao EUA e Luiz Heitor teria um prazo bem curto para devolver todo o material que trouxe e desenvolver o projeto. Porém, havia os discos que deveriam ficar permanentemente no Brasil e mesmo o gravador deveria ficar na Escola de Música, por um período indeterminável, ou seja, enquanto durasse o convênio entre as duas instituições. Essa questão esbarrava nos regulamentos alfandegários que preconizavam que nenhum tipo de material de fora poderia permanecer no Brasil. Foram necessárias muitas negociações para que se conseguisse liberar finalmente o material.

Paralelamente a isso, Luiz Heitor pleiteava na Escola um maior apoio a suas atividades. Em carta ao diretor da Escola de Música, Sá Pereira, Luiz Heitor expõe o elenco de medidas que julgava necessárias para o início de seu trabalho de gravação de discos e coleta de música folclórica: uma sala, um assistente encarregado para os serviços de arquivo e um arquivo de folclore. Estavam, pois, explicitadas nessa carta, com pelo menos um ano de antecedência, as bases do que se tornaria o Centro de Pesquisas Folclóricas.

> "é indispensável que o V. S. conceda um local para a guarda dos aparelhos, discos e demais materiais, bem como para a faina interna exigida pela classificação, catalogação, transcrição e audição do material obtido." (...) "Uma vez introduzida essa parte de laboratório em nosso curso de Folclore Nacional, julgo imprescindível o concurso de um assistente para a regência do mesmo" (Azevedo, Carta a Sá Pereira, 20 de julho de 1942).

Um assistente para o arquivo e para o próprio Luiz Heitor, deixaria o pesquisador mais livre para se ausentar da Escola nos trabalhos de campo periódicos, sem que com isso paralisasse os trabalhos docentes. No projeto original Luiz Heitor previa se ausentar por vários meses para trabalhos de coleta. Pois, como expõe na correspondência, pretendia "dar andamento ao projeto de colaboração com a Biblioteca do Congresso" o que lhe exigiria realizar muitas pesquisas de campo, isto é, viagens ao interior do país. A Biblioteca do Congresso "está disposta a manter permanente [intercâmbio] e desenvolver as coletas de folclore musical em nosso país, considerado como um dos mais ricos, nesse particular em todo o Continente". Nesse trecho está explícito que a idéia inicial de parceria com a Biblioteca do Congresso seria bem mais ampla do que foi, ou seja, era previsto um trabalho continuo de mapeamento da música brasileira, que contemplasse vários estados brasileiros.

No acordo travado com a Biblioteca fora acertado o envio de todo o material gravado para os Estados Unidos, como podemos observar em carta de Sá Pereira para o Ministro das Relações Exterior. Nessa carta, o então diretor da Escola de Música buscava resolver o problema da retenção do material na alfândega brasileira.

> "de acordo com o estabelecido entre a Library of Congress e o Prof. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, será gravada uma dupla coleção uma para ser enviada àquela instituição do governo norte-americano, outra para ser conservada na Escola Nacional de Música. (...) incorporados ao seu patrimônio" (Grifo do autor).

Além da questão prática para viabilizar a pesquisa, com a aquisição de máquinas, discos e verba, pode-se observar uma orientação metodológica por parte de Alan Lomax, no documento, de sua autoria, "Instruções para a coleta de discos de música folclórica brasileira". Como já foi colocado Alan Lomax pretendia, ele próprio, realizar as gravações no Brasil e, para tanto, havia organizado esse roteiro de instruções. Acaba impossibilitado de vir ao país em decorrência da Segunda Guerra e confia a Luiz Heitor a tarefa de coleta. Este passa então a utilizar como referência essas instruções e é com base nesse material que desenvolve um novo documento revisado e ampliado. Através dessas instruções, é possível perceber como Luiz Heitor realizava suas pesquisas, quais eram os pressupostos básicos. Nas instruções estavam previstas a produção de um diário de campo e a procura de informantes locais, que expressassem as preferências regionais. O pressuposto era, antes das gravações, estabelecer contato prévio e conquistar a confiança dos informantes, além de pagar gratificação aos participantes, quando estes estivessem perdendo horas de trabalho.

Esses dois roteiros de Instruções e alguns outros documentos sobre a criação do Centro de Pesquisas Folclóricas foram editados na primeira publicação do Centro, intitulada *A Escola Nacional de Música e as pesquisas folclóricas no Brasil* (1943). Analisando os dois roteiros

e observando os documentos que remontam a coleta de Luiz Heitor, podemos perceber que Luiz Heitor apenas se baseou no roteiro de Lomax para criar o seu próprio com uma estrutura bastante diferente, já focado na relação das peças musicais recolhidas com as atividades do Centro de Pesquisas Folclóricas. O roteiro de Alan Lomax foi separado em 5 partes: informações gerais, função, estética, cantor e técnica. O documento demonstra uma preocupação bastante etnográfica, todo o esforço parece estar voltado para o registro das informações da relação da música e do músico com a comunidade que estava inserido. Assim como as próprias escolhas do pesquisador deveriam estar centradas na compreensão dos significados daquelas músicas para suas comunidades. Muitas das idéias do roteiro de Lomax parecem estar presentes no trabalho desenvolvido por Luiz Heitor, porém seu roteiro expressa uma metodologia diferenciada, mas centrado na função dos pesquisadores em campo do que nas questões mais conceituais do registro. Muitos pontos do roteiro de Lomax não foram contemplados nos registro de Luiz Heitor. Por exemplo, praticamente não se tem informações sobre as histórias dessas músicas e desses músicos. Por outro lado outros pontos, principalmente os mais técnicos, estão presentes. Exemplo: gravar o diapasão, gravar no início das músicas o local, a data e o nome da música. Um ponto interessante trazido no roteiro de Lomax e observado na prática de Luiz Heitor é a idéia de guardar as cartas (mesmo as correspondências privadas e familiares). Não por acaso as cartas escritas de Luiz Heitor para sua mulher estão nos arquivos da coleção e são uma das fontes mais preciosas de informação de suas viagens.

Através da análise do material do arquivo que compõe a coleção de discos parece que o convênio foi algo fundamental para concretização da coleção. Fora a própria idealização do registro e das bases metodológicas vindas dos trabalhos já realizados pelo *Archives of American Folk Song* da Library of Congress (E.U.A) comandado por Alan Lomax, a questão mesmo de material e matéria prima, foram fundamentais para a realização das gravações. Na ocasião, Luiz Heitor teve em suas mãos dois gravadores portáteis (um trazido dos EUA e outro da própria Escola de Música) porém, segundo ele, era um período difícil pelas restrições impostas pela 2ª Guerra Mundial de se obter material para esse gênero de trabalho, principalmente os discos virgens para as matrizes e cópias. Possivelmente, sem o interesse do *Archives of American Folk Song* da Library of Congress (E.U.A)[2] em obter registros das músicas latino-americanas, essas gravações não teriam ocorrido, sem que o arquivo, além de ceder um gravador, fornecesse os discos de vidro e cera necessários para as gravações naquela época e os recursos financeiros que possibilitaram os deslocamentos e diárias é possível que nada tivesse sido registrado. Porém Luiz Heitor foi que comandou o trabalho estabelecendo os lugares, fazendo as parcerias neces-

2 Segundo Luiz Heitor, "aquela instituição do governo norte-americano, empenhada em reunir gigantesca coleção de músicas folclóricas de todas as Américas coopera com a Escola Nacional de Música nos projetos de coleta folclórica" (1943:8).

sárias, articulando politicamente com os ministérios e os governos locais, procurando pesquisadores da cultura popular em cada região que iria passar, ele foi uma pessoa central e toda sua atuação na Escola de Música nessa área tem reflexos que vem até os dias atuais. Por conta deste convênio, todo o material das gravações (excluindo os do Rio Grande do Sul, que foi feita por um acordo local) o material de Goiás, Ceará e Minas Gerais foram copiados e enviados para compor o referido arquivo do congresso norte americano[3]. O interessante é que a coleção de gravações já nasceu com a proposta de compor dois acervos, ela já nasceu como uma coleção dupla. Nos Estados Unidos ela é parte de um acervo que já estava constituído, logo ele representa uma parcela de uma ampla coleção. No Brasil ele foi o embrião da constituição de um acervo da Escola de Música, foi através dele que foi criado o Centro de Pesquisas Folclóricas, que hoje integra o Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, representando, portanto, aqui no Brasil um marco importante do início da história de registro, pesquisa e ensino na área da música popular.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina.Quando o campo é o patrimônio: notas sobre a participação de antropólogos nas questões do patrimônio. **Sociedade e Cultura. Revista de Pesquisas e Debates em Ciências Sociais**. Goiânia: FCHF/UFG, V.8, n.2, jul/dez 2005.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Música Brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991.

_____. Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. **Revista do Patrimônio**, n. 30, 2002.

ARAGÃO, Pedro de Moura. **Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os estudos de folclore no Brasil**: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música na Escola de Música(1932-1947). Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

_____. *O acervo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1942-1946) na Escola de Música da UFRJ: uma apreciação histórico-etnográfica*. Anais do II Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Salvador: 2004.

_____. Acervos de Música e Comunidades Urbanas: novas perspectivas de inter-relações. **Anais V Congresso Latino-Americano da IASPM-AL**. Rio de Janeiro: 2004. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em: abr. 2006.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Música e Músicos do Brasil. Rio de Janeiro: Livraria-Editora Casa do Estudante do Brasil, 1950.

_____.Introdução ao curso de Folclore Nacional da Escola de Música da Universidade do Brasil. **Revista Brasileira de Música,** Rio de Janeiro, v.6,1939.

3 No ano de 1997, a Biblioteca do Congresso dos EUA lançou o cd "L. H. Corrêa de Azevedo: Music of Ceará and Minas Gerais" com uma seleção de 27 músicas da coleção.

_____. *A Escola Nacional de Música e as pesquisas folclóricas no Brasil*. 1ª Publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas, 1943.

_____. **Escala, ritmo e melodia na música dos índios brasileiros**. Tese apresentada ao concurso para provimento da cadeia de Folclore da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro, 1938.

_____. **Música do tempo desta casa**. Coleção Cosme Velho n.1, Rio de Janeiro, 1950.

_____. **Dois Pequenos estudos de Folclore Musical**: Algumas reflexões sobre a Folcmúsica no Brasil – Caminhos da Música Sul-Americana. Rio de Janeiro, 1938.

_____. Chronicas em vários modos... **Revista Brasileira de Música,** Rio de Janeiro, vol. II (3º fascículo), p. 224 a 232,1935.

_____. Chronicas em vários modos... **Revista Brasileira de Música,** Rio de Janeiro,vol. IV (3º e 4º fascículos), p 224 a 232, 1935.

_____. Introdução ao curso de Folclore Nacional da Escola de Música da Universidade do Brasil. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v.VI, p 1 a 10, 1939.

_____. Música em discos. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v.VI, p. 129 a139, 1939.

_____. Carleton Sprague Smith e o Brasil. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v.XVI, p. 3 a14,1986.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e a primeira gravação musical do batuque do Rio Grande do Sul (1946)*. **Anais do II Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia**. Salvador: 2004.

BURKE, Peter. Cultura Popular na Idade Moderna. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro, Ediouro, [s/d].

CAVALCANTI, Maria Laura et alii. Os estudos de folclore no Brasil. Seminário Folclore e Cultura Popular. **Série Encontro e Estudos**, n°1. Rio de Janeiro, Funarte, 1992.

CAVALCANTI, Maria Laura. CULTURA POPULAR E SENSIBILIDADE ROMÂNTICA: as danças dramáticas de Mário de Andrade. **RBCS,** Vol. 19, nº. 54 fevereiro/2004

CHAGAS, Mário. O pai de Macunaíma e o patrimônio espiritual. In: ABREU, Regina; _____. (Orgs.) **Memória e Patrimônio**. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 95-110.

CLIFFORD, J. *O surrealismo etnográfico*. In: **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX.(org. Gonçalves, J.R.) Ed. UFRJ, 1998.

_____. Museologia e Contra-história: viagens pela Costa Noroeste dos Estados Unidos.

In ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.) **Memória e Patrimônio**. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 21-29

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo Imperfeito: uma etnografia do arquivo. **MANA**, 10(2):287-322, 2004

_____. Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, no.36, 2005.

FONSECA, Edilberto. O Terno dos Temerosos em dois momentos da política Federal de preservação cultural no Brasil. **Anais do Encontro de Etnomusicologia**, São Paulo, 2006.

FONTAINHA, Guilherme. A Escola Nacional de Musica e a Universidade do Brasil. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro. vol. IV (3º e 4º fascículos), p.1935.

GONÇALVES, J. Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.) **Memória e Patrimônio.** Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, p. 21-29, 2003.

_____."Ressonância, Materialidade e Subjetividade: as culturas como patrimônios", 2005 (digit.).

_____. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Ed. UFRJ/ IPHAN, 1996.

_____. Monumentalidade e Cotidiano: os patrimônios culturais como gênero de discurso In: **Cidade: história e desafios** (orgs. Lucia Lippi Oliveira). Pp. 108-123. FGV Ed./CNPq. RJ, 2002.

LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA. ME/UFRJ. Disponível em: <http://www.musica.ufrj.br/etnomusicologia/>. Acesso em: jul.2007.

LAMAS, Dulce. *Luiz Heitor, uma personalidade na música universal* In: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos. Depoimentos/Estudos/Ensaios de Musicologia. Sociedade Brasileira de Musicologia, Instituto Nacional de Música, Funarte, 1985.

LANGE, Curt Francisco. Americanismo Musical: Idéias para uma futura sociologia musical latino-americana. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, vol. II (2º fascículo), p. 93 a 1131935.

LEÇA, Armando. Do folclorista. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v.VI, p. 43 e 44, 1939.

LIRA, Mariza. Primeira Exposição de Folclore no Brasil. Rio de Janeiro, sem indicação de editora, 1953.

MARIZ, Vasco. Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul:** modernismo e música popular. FGV Editora, Rio de Janeiro, 1998.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. São Paulo, **Projeto História** - Revista do programa de estudos pós-graduados em História e do Departamento de História.v. 10,1993.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**: cultura popular. São Paulo, Ed. Olho d'água, 1992.

POMIAN, Krzysztof. *A coleção*. In: Enciclopédia EINAUDI, v.1, Memória – história. Portugal: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda,1997.

PUBLICAÇÕES DO CENTRO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS nº 1 - *A Escola Nacional de Música e as pesquisas folclóricas no Brasil*, Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil, 1943.

PUBLICAÇÕES DO CENTRO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS nº 2 - Relação dos Discos Gravados no Estado de Goiás, Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil, 1950.

PUBLICAÇÕES DO CENTRO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS nº 3 - Relação dos Discos Gravados no Estado do Ceará, Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil, 1953.

PUBLICAÇÕES DO CENTRO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS nº 4 - Relação dos Discos Gravados no Estado de Minas Gerais, Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil, 1956.

PUBLICAÇÕES DO CENTRO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS nº 5 - Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul, Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil, 1959.

SANDRONI, Carlos. **Mário contra Macunaíma**. São Paulo, Ed. Vértice, 1988.

SANT'ANNA, Márcia. A face imaterial do patrimônio cultural os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.) **Memória e Patrimônio**. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 46-55.

SANTOS, Mariza Veloso Motta. Nasce a academia SPHAN. **Revista do Patrimônio**, n. 24, 1996.

SAUTCHUK, J.M.: **O Brasil em Discos**: Nação, Povo e Música na Produção da Gravadora Marcus Pereira. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília,2005.

SEVCENKO, N. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

SILVA, E C. O Samba Carioca. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v.6, p.45 a 48, 1939.

SOARES, Lélia Gontijo. *Mário de Andrade e o Folclore*. In: **Mário de Andrade e a Sociedade**

de Etnografia e Folclore - 1936-1939. Rio de Janeiro, FUNARTE,1983.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos**: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bártok. Rio de Janeiro: FUNARTE/Jorge Zahar, 1997.

VELHO, Gilberto. **Projeto e Metarmofose**: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro, Jorge Zahar ed., 1994.

VIANNA, Letícia. Patrimônio Imaterial: legislação e inventários culturais. A experiência do projeto celebrações e saberes da cultura popular. **Série Encontro e Estudos**, n°5, Rio de Janeiro, Funarte/IPHAN, 2004.

VILHENA, Luís Rodolfo. Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1997.

WISNIK, José Miguel. O Modernismo e a música. **Arte Brasileira Contemporânea**, Caderno de Textos 3: sete ensaios sobre o modernismo. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.

ZAMITH, Rosa Maria Barbosa. Breve Históricos do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 19 p.135-146,1991.
_____. Breve Histórico. **Site do Laboratório de Etnomusicologia**. ME/UFRJ. Disponível em: <http://www.musica.ufrj.br/etnomusicologia/>. Acesso em: jul.2007.

CORRESPONDÊNCIA entre Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – Coleção Mário de Andrade – **Instituto de Estudos Brasileiros** – USP.

DOCUMENTAÇÃO do Acervo de Pesquisas Folclóricas / **Laboratório de Etnomusicologia** - Escola de Música - UFRJ. (Anexo 5)

FESTIVAIS DE MÚSICA NO RIO GRANDE DO SUL, BRASIL: PADRÕES DE IDENTIDADE REGIONAL

Clarissa Figueiró Ferreira
clarissaviolino@yahoo.com.br
UFPel

Resumo
O estabelecimento de padrões musicais na identidade regional gaúcha, através das normas e regulamentos impostos pelos festivais de música nativista do estado do Rio Grande do Sul- Brasil, e a desconstrução desses paradigmas por inovações propostas em alguns destes festivais é o objeto de análise desta pesquisa. Através da observação participante, como musicista atuante nestes festivais, o método etnográfico foi 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. Através destas observações preliminares, constatou-se que, apesar da abertura aderida por alguns festivais, estes ainda possuem características que demonstram a preocupação em manter certos padrões da música nativista. Juntamente com isto, também foi constatada, através de relatos e de bibliografia, a contínua tentativa da classe artística em incluir novos elementos na música regional, justificando isso como a evolução e transformação da cultura.
Questões da identidade regional gaúcha e cultura através da música são alguns dos pontos que se busca desenvolver nos debates do V Encontro Nacional de Etnomusicologia.

Palavras chave: festivais nativistas; identidade regional; música gaúcha**.**

Abstract
The establishment of regional identity in musical standards, by rules and regulations imposed by the nativist music festivals in the state of Rio Grande do Sul, Brazil, and the deconstruction of these paradigms for innovations proposals in some of these festivals is the object of analysis in this research. By participant observation, as a musician active in these festivals, the ethnographic method was used to address the nativist festivals, making use of the performance review as a means to insights the dynamics presents in the permanence and transformations of musical practices. Through these preliminary observations it was found that although the opening bonded in some festivals, they also have characteristics that demonstrate the concern to maintain certain standards of music nativist. In addition to this was also confirmed by reports and literature the continuing attempt of the artistic class to include new elements in the regional music, justifying this as the evolution and transformation of culture.
Issues of the regional identity and 'gaucho' culture by music are some of the questions seek to develop in the discussions of the Fifth National Meeting of Ethnomusicology.

Keywords**:** *nativist festivals, regional identity; "gaucho" music***.**

1. Introdução

A questão do impasse entre tradição e modernidade forma uma característica repleta de controvérsias que sempre andou presente nos festivais de música nativista no estado do Rio Grande do Sul, desde seu surgimento até os dias de hoje. Esta característica diz respeito à tentativa de manter e conservar a forma da expressão musical no modo tradicional, nesse sentido baseado no significado literal de tradição[1], ou admitir as mudanças advindas das transformações temporais, que refletem diretamente na forma que o homem se expressa, e conseqüentemente em sua cultura.

Desde o primeiro momento em que comecei a atuar na música regionalista do estado do Rio Grande do Sul, sempre me acompanharam as questões desse fazer musical no que tange ao tema de cultura e identidade. Estas questões fazem a música que é produzida aqui ser reconhecida, onde quer que se escute, como própria deste lugar, tendo ou não a existência de um diferencial na maneira de como é expressa a linguagem musical. Neste aspecto, as questões extra-musicais aparecem muito presentes. São elas: a forma como é criado o ambiente musical; as razões pelas quais a música é expressada dessa maneira, ou seja, diversos fatores não puramente musicais, mas diretamente ligados e responsáveis pela maneira como se sucede.

Estas reflexões sempre andaram presentes, fora do palco ou nele, desde a discussão com outros músicos sobre esse processo cultural, nos momentos de atividade musical (na criação de arranjos, ensaios) ou até na minha auto-avaliação dentro desses movimentos tradicionalista e nativista. Avaliação justificada por se tratar de uma mulher, atuando como violinista, instrumento que possui certas peculiaridades neste ambiente, assunto que será tratado no decorrer do trabalho.

2. Embasamento teórico

Pode-se dizer que as primeiras publicações que buscam definir conceitos quanto à cultura gaúcha, muitas vezes criando-os, vêm de Barbosa Lessa e Paixão Cortes. Além de responsáveis pela origem do tradicionalismo gaúcho, estes, como pesquisadores, folcloristas e historiadores, produziram uma grande bibliografia acerca da historiografia do gaúcho, e da cultura do povo do Rio Grande do Sul.

Vale ressaltar que, apesar do grande legado deixado por eles, que traz um grande entendimento a respeito da formação da cultura gaúcha, Cortes e Lessa apresentam, em seus discursos, uma visão bastante romanceada da história, Este fato pode ser explicado pela busca em manter

1 s.f. Transmissão de doutrinas, de lendas, de costumes etc., durante longo espaço de tempo, especialmente pela palavra: a tradição é o laço do passado com o presente; é tradição deles festejar os aniversários. / Transmissão oral, às vezes registrada por escrito, dos fatos ou das doutrinas religiosas. / Costume transmitido de geração a geração: as tradições de uma região. (TRADIÇÃO. In: FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p.1838)

um ambiente historiográfico suscetível a todas as informações que eles proferem. Os autores contam a história do Rio Grande do Sul em sua bibliografia de modo factual, com ênfase em personagens, como é característica da historiografia positivista[2], baseada em dados empíricos, ou seja, dando como suficiente a informação advinda da experiência, da prática e da observação.

A necessidade de novas concepções levou diversos autores a apresentarem, a partir de 1980, novas propostas, ampliando as afirmações de Lessa e Cortes. Explanam-se os conhecimentos a partir de pesquisas nas áreas de história, antropologia, etnomusicologia, letras, etc., muitas com abordagens que consideram as concepções e pontos de vista êmicos na formação de uma identidade regional gaúcha, advinda da cultura que se formou no estado.

Portanto, questões como o processo de formação dessa cultura do Rio Grande do Sul, a partir da análise político-econômica também passaram a ser, entre outros aspectos, o novo foco.

Assim, a partir da década de 1980, a pesquisa etnomusicológica ganha corpo no que diz respeito a pesquisas sobre a cultura musical do estado, principalmente de cunho regionalista, proveniente da fase enérgica dos festivais nativistas. Tal pesquisa visava ao desvio dos trabalhos de orientação essencialmente positivista, que nos ofereciam concepções e classificações a partir do ponto de vista cientificista do pesquisador, raramente contemplando o ponto de vista êmico: "Uma pesquisa de natureza etnomusicológica não se concebe hoje sem apresentar a perspectiva de dar voz ao nativo colaborador, privilegiando e respeitando as suas concepções, sobre o próprio fenômeno musical" (Maia, 2008).

Ao propor-me pesquisar sobre os festivais nativistas no estado do Rio Grande do Sul, busquei algumas informações de maneira a compreender as razões e a necessidade de dar voz aos nativos, responsáveis pela criação e interpretação desse fazer musical, ao invés de utilizar somente visões teóricas distanciadas da real realidade. Não podemos esquecer a importância da transmissão oral da música entre elementos do próprio povo, que para Joseph Kerman "é uma questão central no folclore e na etnomusicologia" (Kerman, 1987, p. 242)

Em todos os países da América Latina, há uma mescla de gêneros culturais tão demasiados, quase como uma ausência de fronteiras, isso devido ao grande número de imigrantes desde sua colonização até a transformação pelos meios eletro-mecânicos de reprodução, que se construiu por mesclas e sobreposições de elementos arcaicos, modernos e de diversas origens.

Ao pensarmos no conceito de hibridismo de Canclini, que diz: "a América Latina é como uma articulação mais complexa das tradições e modernidades (diversas, desiguais), um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento", deparamos-nos, de imediato com ideia, de uma identidade cultural híbrida.

2 Historiografia positivista é "àquela que em alguma medida esteve inspirada na teoria de Comte em busca de um estatuto científico para o conhecimento histórico, e que na França ficou conhecida como "Escola Metódica". (...) A versão científica do conhecimento histórico coincide com as características que se atribuem de maneira simplificadora à historiografia positivista: uma narrativa cronológica, voltada para os grandes personagens, para as instituições e os acontecimentos políticos, fatos cuja cientificidade se estabelecia pela fidelidade ao conteúdo das fontes, em geral documentos públicos ao qual o historiador podia alcançar de forma absolutamente objetiva e valorativamente neutra. (PETERSEN, 1998, p.44)

Para o entendimento de um objeto cultural em estado híbrido, é necessário fixar atenção mais às variações do que às permanências, onde este objeto tem sua conformação no trânsito e na mistura. Ao pensarmos na cultura latino- americana, seria como se seu estudo dependesse da sua formação, da mistura de diferentes gêneros e etnias e de como esta se sucedeu, e não só da sua conclusão, sua formação concluída.

No caso do Rio Grande do Sul, vemos uma mistura de cultura de diferentes regiões que aqui estabelecem caráter de identidade pela forma com que são apresentadas. Um exemplo é o ritmo "gaucho" chamamé, presente de forma demasiada na produção musical do estado, como também nos festivais nativistas. Afirmado por muitos pesquisadores como sendo originário do norte da Argentina, o chamamé é significativamente presente na cultura do estado. No entanto, sua entrada enfrentou um certo obstáculo, visto que o festival Califórnia da Canção, da cidade de Uruguaiana, o pioneiro no estado, jamais permitiu que "ritmos estrangeiros" concorressem ao troféu Calhandra de Ouro. Embora a vizinha cidade de Passo de los Libres seja considerada um dos berços do chamamé, o ritmo é considerado estrangeiro e não aculturado pelos organizadores do festival. Para o presidente da Califórnia da Canção, Lourival Gonçalves, "canções vencedoras não participariam do festival se hoje fossem inscritas como chamamés".

Hoje em dia, a produção de chamamés só perde para as milongas em nosso estado. Outra característica híbrida no chamamé é o que podemos chamar de modernização. Segundo o presidente do Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF), o compositor Luiz Carlos Borges: "o chamamé permite a improvisação, arrisco dizer que o chamamé será o jazz do novo milênio". Nesta informação percebe-se a visão de cultura moldável e não engessada, pela qual um ritmo folclórico se adapta cada vez mais ao tempo em que está.

Ao falarmos em cultura engessada e ritmos permitidos ou não, vale lembrar do Movimento Tradicionalista Gaúcho e do manual de danças gaúchas estabelecido por seus integrantes. Nele, o "Pézinho", apesar de ser proveniente dos Açores e ser trazido por imigrantes portugueses durante o século XIX, é visto como gênero que inclui dança, canto e música, da cultura do Rio Grande do Sul,. Porém, neste mesmo manual não é permitido o ritmo chacarera, originário da Argentina, por ser tido como não gaúcho, ou não pertencente à cultura do Rio Grande do Sul. Esta é apenas uma questão que se pode pensar sobre identidade regional: se sua construção apresenta ou não influência de fora?

Buscarei aqui resgatar alguns pontos destacados por Eric Hobsbawm, por considerar sugestivos para perceber alguns aspectos da constituição do gauchismo, tomando por referência a forma que entende a "invenção das tradições".

> *"... na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições 'inventadas' caracterizam-se por estabelecer com ele*

> *uma continuidade bastante artificial... 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. 10).*

O autor define tradição inventada como "um conjunto de práticas reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas. Tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado..." (Hobsbawm, 1984, p. 9).

Sendo assim, tal conceito está ligado diretamente à cultura do Rio Grande do Sul, porque em nosso estado há uma preocupação com a definição e criação de regras, sejam elas através dos regulamentos ou de manuais, como é o caso do Movimento Tradicionalista Gaúcho. Há um receio em manter certos costumes como as gírias linguísticas, o chimarrão[3], etc.

Conta-se que a introdução das bombachas no Rio Grande do Sul teria ocorrido durante a Guerra do Paraguai, quando a Inglaterra, que fornecia essas calças largas, apropriadas aos desertos, aos exércitos em combate pelas possessões inglesas na Turquia. Isso porque os ingleses viram-se com um grande excedente de peças produzidas, necessitando criar novo mercado para absorvê-las. A partir de então, os gaúchos teriam substituído o antigo chiripá[4] pelas bombachas, por facilitar as lides campeiras.

Muito há em comum das *Highlands* escocesas para a campanha gaúcha e entre o camponês céltico e o gaúcho, por terem se tornado imagens cristalizadas no tempo. O *kilt* e as bombachas tornaram-se produto de um mercado simbólico. Enfim, os dois apresentam sinais de uma recriação de um passado idealizado, podendo ser consideradas como "Tradições inventadas."

3. Diálogos em meio à pesquisa de campo

Para a realização deste trabalho, além da inserção no campo onde ocorrem os festivais, foram efetuadas entrevistas com músicos participantes dos festivais nativistas, dentre eles, instrumentistas, cantores e compositores com o objetivo de obter a opinião destes colaboradores sobre o movimento atualmente.

Ressalto aqui que, como estou inserida no movimento há quase três anos, como instrumentista atuante, possuía o contato com estes músicos, por já ter divido o palco com a maioria deles. Introduzi o assunto da entrevista, explicando que seria para uma pesquisa que estava

3 O chimarrão, (ou mate) é uma bebida característica da cultura do sul da América do Sul, um hábito legado pelas culturas indígenas quíchua, aymará e guarani.

4 O chiripá é uma peça de vestuário utilizada no passado pelos homens do campo do Rio Grande do Sul, da Argentina, do Uruguai e do Paraguai, que consistia num retângulo de tecido, geralmente de lã vermelha, passado entre as coxas e preso à cintura.

desenvolvendo sobre a identidade do gaúcho em meio aos festivais nativistas, e obtiveprontamente a colaboração de todos os solicitados.

As questões levantadas contêm informações referentes aos aspetos positivos e negativos dos festivais nativistas até questões de caráter mais reflexivo, como a proibição de certos ritmos no regulamento desses eventos, a importância ou não da pilcha[5], a presença feminina, a existência de uma cultura híbrida do Rio Grande do Sul com os países Argentina e Uruguai, etc.

Entre uma das questões norteadoras sobre essa identidade musical, foi perguntado para os entrevistados sobre o jeito de cantar, tão característico aqui no sul. Exemplos destas perguntas são: "É recorrente na forma de cantar dos cantores gaúchos a presença dos vibratos, entonação forte, voz empostada e com intensidades bem características. A que se deve essa forma de cantar? Poderia ser vista essa prática como característica identitária? Você poderia explicitar também a maneira de cantar da mulher gaúcha? Se ela possui peculiaridades? E quais são elas?". Obtive respostas que buscam explicar a forma de cantar como característica identitária ligada ao trabalho do gaúcho na campanha. Sobre isso, Roberto Borges, compositor, diz: "O formato deste canto é singular dentro Brasil, creio que isso seja uma herança das lides campeiras, deixada pelos gaúchos do campo no trabalho com o gado, mesclado também à herança mais primitiva dos primeiros cantares na forma de cifras e payadas, herança espanhola e índia."

Já Robledo Martins, cantor que há vinte anos participa dos festivais nativistas, coloca outras questões para explicar essa identidade: "O que leva a se cantar desta forma são justamente os temas que são colocados nas obras. A força do nosso povo, do homem que veio do campo, que tentamos traduzir através do nosso canto. Só poderíamos cantar de forma veemente, já que cantamos as glórias, as batalhas, o campo, o cavalo, o amor pela querência, o amor pela prenda e a alegria que temos de sermos gaúchos, um povo forte e aguerrido. Um povo que tem história."

No entanto, foram apresentadas visões contrárias a essa forma do cantar: "Não me chama muito a atenção esse modo de cantar, pelo simples fato da maioria dos cantores terem um vibrato forçado e não natural. Como falei na questão anterior, tudo é uma questão de bom senso e também de bom gosto. Cada um acaba criando uma identidade própria e, na maioria das vezes, desenvolve determinados vícios. Acho o vibrato em demasia um vício que, com o tempo, se torna muito difícil de tirar", fala Juliano Gomes, compositor. Da mesma forma, Silvério Barcellos, violonista e compositor, menciona: "Isto já está sendo visto sim como uma característica identitária, mas considero isso negativamente. Atahualpa Yupanqui dizia que o homem não pode se declarar a uma mulher aos gritos. Não é preciso desse ufanismo todo para cantar sua terra, sua gente e principalmente não se canta aos gritos seus sentimentos."

5 Pilcha é a indumentária gaúcha tradicional.

Por conseguinte, sobre a forma de cantar aos gritos, Maria Elizabeth Lucas desenvolve, em seu trabalho "Identidade Sonora", aspectos relacionados a esse modo particular de cantar. Segundo ela, "independente do timbre e da extensão vocal do intérprete-cantor, o modo de projetar a voz no ato de cantar ajuda a criar aquilo que de maneira genérica chama-se de 'estilo musical' (…), ao cantar gritando, o cantor representa simbolicamente o homem da cultura pastoril - o peão, o "gaúcho", o campeiro" – que tem no grito um dos meios de domar a natureza a seu redor."

Quanto à incorporação do estilo vocal masculino pelas cantoras, a autora argumenta: "Não creio tratar-se de mais um signo evidente da dominação patriarcal. Creio estar implícito que para vencer neste universo, ou marcar presença nele, é preciso saber jogar de igual para igual".

Na oportunidade, perguntei-lhes sobre a inserção das mulheres no nativismo: "temos visto um acréscimo no número de mulheres, porém em número reduzido ainda, e, além disso, a não aceitação de mulheres em alguns festivais fechados. Qual a tua visão da inserção feminina nos festivais? E qual o fator ao teu modo de ver, que faz as mulheres estarem em pouco número? Seriam motivos culturais? Identitários? Ou de preconceito?".

Quanto a esta questão, poderia separar uma parte maior só para tratar dela, devido à riqueza de significações que possui a inserção ou não da mulher na música gaúcha. As opiniões divergem no que diz respeito ao número de mulheres,se há um aumento delas ou não, como nos diz Juliana Spanevello, uma das poucas cantoras atuantes em festivais: "Eu não concordo que o número de mulheres tem aumentado. Enquanto não vemos mais a participação ativa de alguns nomes, vimos surgir outros, mas a média permanece com poucos, que conseguem se manter ativamente no movimento dos festivais."

Em contrapartida, o cantor Pirisca Grecco afirma que as mulheres não estão presentes em número pequeno: "Acho que as mulheres estão bem representadas no movimento." (Para esta questão pretendo futuramente realizar uma pesquisa estatística para ter-se a ideia real do número de mulheres que atuaram no decorrer do movimento nativista, e também no que tange à realização desses eventos, se aumentaram em quantidade ou não).

Aspectos identitários são dados por alguns entrevistados como razão das mulheres serem minoria nos festivais. Silvério Barcellos diz: "No meu modo de pensar, o principal fator de haver poucas mulheres neste meio é identitário. Isso porque os homens se identificam mais com esse estilo musical, com temáticas de campo". Porém, afirma uma mudança na atualidade: "como as músicas estão tendo um enfoque mais poético e universal, sem perder a característica de sulinas, está atraindo a atenção de musicistas também. Creio que ocorrerá uma crescente e será comum vermos mulheres atuando na área do nativismo. O que enriquecerá muito a música do sul, podendo contar também com a sensibilidade feminina."

As rudes condições de trabalho é o principal fator para afastar as mulheres do movimento nativista, segundo Roberto Borges: "Quanto à pequena participação em número, creio que se deva a pouca disposição para submeter-se às rudes condições de trabalho oferecidas ainda por esses eventos e à falta de especialização nesta área, não creio em preconceito e tampouco que seja uma imposição cultural."

Quanto a essa questão, Fernanda Marcon, mestre em antropologia, em sua dissertação "Música de Festival: Uma etnografia da produção de música nativista no festival Sapecada da Canção Nativa em Lages- SC", obteve relatos que também falam das
más condições dos festivais, como sendo o motivo das mulheres estarem em menor número, e, no caso, a não participarem de festivais fechados. Fernanda, ao perguntar a um dos membros da organização sobre o motivo de o festival não aceitar a participação de mulheres, a resposta foi de que a estrutura do evento não era apropriada para o público feminino, que era um ambiente sem conforto, onde os músicos tocavam durante a madrugada e não tinham horário certo para dormir e se alimentar.

Sobre tradição e renovação, foram feitas questões que considero das mais importantes. Elas trabalham justamente com o seguinte ponto: será que há um cuidado com as formas identitárias estáticas e engessadas? Ou existem inserções de novidades no que diz respeito à criação? Os questionamentos foram apresentados da seguinte forma: "Quanto a novas concepções harmônicas, de arranjos, de vocais e de instrumentação, tu és adepto da visão de que a cultura deve ser mantida? E que esta abertura maior poderia perder a identidade da música gaúcha, campeira? Ou achas válida a renovação?"e "Há certo cuidado, no momento de compor, quanto às características musicais identitárias gaúchas, como forma rítmica, construção melódica, temáticas? Ou a composição surge de forma intuitiva?".

Curiosamente todas as respostas, desta primeira parte da metodologia, a partir das entrevistas, levaram a uma mesma resposta, que se pode, e deve inovar, mantendo a raiz e a forma, como nos diz o compositor Juliano Gomes: "Acho válida a renovação por parte de arranjos e linhas melódicas e harmônicas, mas devemos ter um cuidado para não ferirmos a origem da coisa. Acho que a música de raiz deve seguir sendo uma música de raiz e ter em seus arranjos certa originalidade. Pelo outro lado, possuímos ritmos que podem ser mais instrumentalizados e arranjados de uma maneira mais moderna. Está na cabeça de cada um acompanhar a evolução de uma maneira sensata ou "avacalhar"[6] com tudo de uma vez. Isso tudo é uma questão de bom senso." Quanto aos cuidados à prática composicional, diz ele: "Acho que devemos ter um cuidado muito grande com o que fazemos pra que não seja apenas um modismo e que possamos futuramente ter orgulho do que deixamos pros que estão por vir." O violonista e compositor Silvério Barcellos compactua desta opinião, mas ressalta o cuidado que os gêneros devem estar bem definidos: "Em minha opinião, a cultura deve ser mantida na forma de gêneros musicais bem definidos. O chamamé tem sua identidade, a milonga também,

6 Avacalhar é uma gíria que significa o mesmo que desmoralizar; deprimir; rebaixar; desfazer; mudar de opinião; esculhambar.

assim como a chacarera. Isso deve ser respeitado. Não que a harmonização ou arranjos mais elaborados sejam negativos para a música gaúcha. Acho que a principal essência da nossa música está no modo de compor. Claro que os arranjos e harmonias devem ser coerentes em relação aos temas que estão sendo propostos pela composição, não desvirtuando a cultura musical do sul. Sou apreciador e toco outros estilos musicais, e aí se pode aplicar outros conhecimentos também. Por isso existem outros gênero e estilos."

4. Conclusão

Desta forma, podemos concluir que a música nativista do Rio Grande do Sul, Brasil, vista como a identidade cultural de seu povo, é a mistura de inúmeras contribuições de diversas culturas, uma mescla de outros gêneros, ritmos e contribuições, que aqui tomou a forma atual e que sofre o esforço de ser mantida como tal. Este esforço vem da necessidade de encontrar uma identidade para a região, já que esta mistura étnica acarreta uma mistura cultural.

A mistura mencionada no parágrafo acima foi vista no caso dos ritmos que não possuem fronteiras, quanto a seu uso, sua instrumentação e sua maneira de tocar, o que nos é um exemplo forte da hibridização na cultura. Porém, como diz Vargas, não é o produto final o que importa na análise, até porque o produto final sequer existe em cultura. Isso pois está em constante processo de transformação devido às relações em que está ligado. Em contrapartida, diz que o interessante, sim, é sabermos como a hibridização sucedeu.

Através destas observações preliminares, constatou-se que, apesar da abertura aderida por alguns festivais, estes ainda possuem características que demonstram a preocupação em manter certos padrões da música nativista. Juntamente com isto, também foi constatada, através de relatos e de bibliografia, a contínua tentativa da classe artística em incluir novos elementos na música regional, justificando isso como a evolução e transformação da cultura.

5. Referências Bibliográficas

ALVES, José Edil de Lima; PEREIRA, Colmar. **Califórnia da Canção Nativa:** marco de mudança na cultura gaúcha. Porto Alegre, RS: Movimento, 2001.

AGRIFOGLIO, Rose Marie Reis. **O pézinho nos Açores e no Rio Grande do Sul.** Revista Em Pauta, vol. 16, nº 27. Porto Alegre.

AGOSTINI, Agostinho Luís. **O pampa na cidade:** o imaginário social da música popular gaúcha. Dissertação de Literatura, UCS. Caxias do Sul, 2005.

ARAÚJO, Rosângela de. **Sob o signo da canção:** uma análise dos festivais nativistas no Rio Grande do Sul. Dissertação de Antropologia Social, UFRGS. Porto Alegre, 1987.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Festivais de Canção Nativa do Rio Grande do Sul:** a música e o mito do gaúcho. Dissertação em Antropologia Social, UFRGS. Porto Alegre, 1987.

CANCLINI, NÉSTOR GARCIA. **Culturas Híbridas:** Estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CORONEL, Luiz. **Uma geração nativista.** Revista Tarca, Porto Alegre, n.1.

FERREIRA, Aurélio B. Hollanda. **Novo dicionário da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

GOLIN, Tau. **A ideologia do gauchismo.** Porto Alegre: Tchê, 1983.

HOBSBAWM, Eric. "Introdução: A Invenção das Tradições", in: E. Hobsbawm & T. Ranger (orgs.). **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

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

LUCAS, Maria Elizabeth. Identidade sonora. In: GONZAGA, Sergius et al (Orgs.) **Nós, os Gaúchos 2**. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1994. P.139-143

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MAIA, Mário de Souza. **O sopapo e o cabobu**: etnografia de uma tradição percurssiva no extremo sul do Brasil. 2008. 274p. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

MARCON, Fernanda. **Música de festival:** Uma etnografia da produção de música nativista no festival Sapecada da Canção Nativa em Lages-SC. Florianópolis: UFSC, 2009. 175 p. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Centro de filosofia e ciências humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

PETERSEN, Sílvia Regina. **Historiografia positivista e positivismo comtiano:** origem e desvirtuamento de uma relação teórica. In: GRAEBIN, Cleusa Maria G.; LEAL, Elisabete (coord.). Revisitando o Positivismo. Canoas: La Salle, 1998.

SANTI, Álvaro. **Do PartenRitón à Califórnia:** o nativismo e suas origens. Porto alegre, RS: Editora da UFRGS, 2004.

VARGAS, Herom. **O enfoque do hibridismo nos estudos da música popular Latino-Americana.** http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html Acessado em 26.01.10.

UMA COMPREENSÃO DA GÊNESE E DESENVOLVIMENTO SOCIAL DO FORRÓ

Climério de Oliveira Santos
Zabumba2@gmail.com
UNIRIO

Resumo

Nas décadas de 1940 e 1950, o baião interpretado por Luiz Gonzaga ocupa um espaço notável no rádio, principal meio de comunicação de massa na época, e integra o repertório de vários intérpretes ligados às gravadoras multinacionais instaladas no Brasil. Nesse período, o vocábulo "baião", além de designar um tipo de música, vai se configurando como termo metonímico que remete a outras musicalidades identificadas com a região Nordeste, como xote, coco, xaxado, arrasta-pé etc. No transcurso dos anos 1960, esses tipos musicais, incluindo o baião – que já envolvia música e dança de casal – começam a ser agrupados sob a égide do "forró", que se consolidará como vigoroso fenômeno popular na sociedade brasileira. Este trabalho pretende discutir o processo de construção – gênese e desenvolvimento – do forró. Baseado em conceitos de etnomusicologia – bem como de antropologia e sociologia – e em trabalho de campo, o trabalho aborda a complexidade da edificação do forró, seus significados políticos e socioculturais. Ao investigar a participação de artistas proeminentes, como Luiz Gonzaga, em tal processo, conclui-se que a criação de um fenômeno das proporções do forró envolve a agência de coletividades, é algo mais amplo que a obra de um ou dois grandes autores. Enquanto o baião de Luiz Gonzaga enfatizava os tropos de saudade e calamidade, o forró (tomado como "gênero" que abrange "subgêneros", como baião, arrasta-pé, xaxado...) sublinha um *ethos* festivo, bem-humorado, sensual. Exploro a hipótese de que a gênese e o desenvolvimento do forró devem ser buscados nas transformações das representações e discursos dos nordestinos e sobre os nordestinos.

Palavras-chave: Forró. Gênero musical. Música e dança.

Abstract

In the 1940s and 1950s, the baião played by Luiz Gonzaga occupies a remarkable space on the radio, the main vehicle of mass media in Brasil at the time, and integrates the repertoire of several performers connected to the multinational record companies installed in that country. During this period, the word "baião" designates a type of music and begins to take shape as a metonymic term that refers to other musicality identified with the Northeast region, as xote, coco, xaxado, arrasta-pé, among others. In the course of the 1960s, these types of music, including baião – which has involved music and couple dance – began to be grouped under the umbrella of the word "forró", which will be consolidated as a vigorous popular phenomenon in Brazilian society.This paper will discuss the construction process – the genesis and development – of the forró. Based on concepts of ethnomusicology – as well as anthropology and sociology – and in field work, this paper addresses the complexity of building the forró, their political and sociocultural meanings. While the baião of Luiz Gonzaga emphasized the tropes of nostalgia and calamity, forró emphasizes an ethos lively, cheerful, sensual. I explore the hypothesis that the genesis and development of forró must be sought in the transformation of representations and discourses of Northeasterns and about Northeasterns.

Key-words: *Forró. Music genre. Music and dance.*

Introdução e fundamentação

Mesmo tendo a sua maior safra durante o mês de junho, o forró passou a ser tocado e dançado durante o ano inteiro em quase todos os estados do Brasil. Poderia o Forró[1] ser considerado um gênero[2] musical? Quais os aspectos que definem o Forró enquanto gênero? Como se deu a construção do Forró? Quais os significados políticos e culturais envolvidos na sua gênese e no seu desenvolvimento?

Na acepção de Fabian Holt, gênero em música popular é sempre uma construção coletiva. Um gênero musical é desenvolvido musicalmente e socialmente. Embora seja uma categoria que se refira a um tipo particular de música, o gênero não se restringe à música em si, mas envolve redes culturais específicas de produção, circulação e significação (Holt, 2007:2–3). Gênero é pensado por esse autor como um campo onde forças da vida musical se relacionam, onde coletividades são formadas e tem implicações na maneira como, onde e com quem as pessoas fazem e experimentam a música.

O surgimento do que viria a ser o gênero Forró tem ligação direta com o "[...] encontro tenso e frutífero de duas áreas do país que foram inventadas como antagônicas e excludentes" (Albuquerque Junior, 1999: 9). Baseado neste autor, pretendo mostrar que o nascimento do Forró tem pré-fundações sociais amplas e profundas. Dominique Dreyfus (1997), uma importante biógrafa de L. Gonzaga, narra a saga do "Rei do Baião" e busca mostrar como ele criou o seu reinado. Por sua vez, Sulamita Vieira chama a atenção para o fato de que "[...] o sucesso obtido pelo baião, genericamente, não pode ser atribuído à genialidade desses dois músicos [...]" – L. Gonzaga e Humberto Teixeira – e de que o termo "baião" se referia ao conjunto de uma distinta produção cultural das décadas de 1940 e 1950 (Vieira, 2000: 69). Adriana Fernandes publica em 2005 a sua tese de doutorado, mostrando a multiplicidade de iniciativas envolvidas na história do que chamo aqui de gênero Forró. Recentemente, Felipe Trotta (2009) publicou um ensaio premiado, no qual postula que o forró eletrônico reinventa o Nordeste a partir da década de 1990. Esses são alguns dos principais autores com quem mantenho diálogo no desenvolvimento deste trabalho.

1 Sempre que me refiro ao gênero musical, escrevo "Forró" – com inicial maiúscula – para diferenciá-lo da música, da dança, do baile e demais aspectos isolados que também são designados pelo termo "forró".

2 Muito embora "gênero" seja uma categoria problemática, é inegável que o mesmo tenha uma existência social. Utilizo o termo "gênero" por ser uma "categoria nativa" – de gravadoras, lojas e músicos que querem viabilizar seus produtos, público etc. –, referindo-me ao Forró, que engloba os tipos que chamo de "subgêneros": baião, xote, coco, xaxado, arrasta-pé etc.

A gênese e Luiz Gonzaga

Luiz Gonzaga do Nascimento nasceu no dia 13 de dezembro de 1912, município de Exu, sertão pernambucano. Em 1930, Gonzaga vende o seu fole de oito baixos e parte para Fortaleza (CE), onde ingressa no Exército Brasileiro. Em 1939, findo o período de permanência no Exercito, L. Gonzaga parte de trem para o Rio de Janeiro, já com uma sanfona de 80 baixos e fica hospedado no Batalhão das Guardas. O sanfoneiro, precariamente habilitado em seu novo instrumento, passa a tocar nas ruas, cabarés, *dancings* e gafieiras do Mangue, movimentada zona do meretrício carioca (Albuquerque Junior, 1999: 153). A demanda musical que Gonzaga atendia nos espaços onde se apresentava eram as músicas em voga: *foxtrote*, valsa, tango, samba, choro etc., algumas das quais ouvira no rádio, durante o seu período militar.

Na tentativa de assegurar o seu ganha-pão e de expandir seu campo, ele procura os programas de calouros das rádios. Um desses programas era o de Ary Barroso – Rádio Nacional –, no qual Gonzaga foi reprovado diversas vezes, quando tentava ser premiado tocando a música da moda dessa época. O que modificará as tentativas de L. Gonzaga nesse programa de rádio tem a ver com o relacionamento dele com um grupo de estudantes cearenses que frequentavam um local onde o sanfoneiro tocava e que solicitaram insistentemente que ele tocasse a música "lá da terra dele" (Dreyfus, 1997: 81–82). L. Gonzaga prepara um pequeno repertório típico do seu sertão e, ao apresentá-lo, é ovacionado pelos estudantes e demais passantes que se aproximaram. Ao perceber o "valor" da música do seu Sertão, L. Gonzaga não apenas a tocará nos bares e nas ruas. Ele executa o *Vira e mexe*[3] – instrumental – no programa de Ary Barroso, conquista a nota máxima e é contratado pela Rádio Nacional, a mais importante de todo o Brasil, na época. Em 1946, numa parceria com Humberto Teixeira, L. Gonzaga compõe *Baião* e, em vez de gravá-la, entrega ao então famoso grupo 4 Ases e 1 Coringa. A canção se torna conhecida em todo o Brasil. No ano seguinte, L. Gonzaga grava *Asa Branca*, derivada do cancioneiro popular nordestino. Assinada pelos mesmos autores de *Baião*, *Asa branca* atinge um grande e inesperado sucesso e tornar-se-ia a canção mais influente de todo o repertório de Gonzaga. O sanfoneiro do sertão grava discos, compõe e apresenta programas de rádios. Gonzaga reformula o instrumental que o acompanha, passando a utilizar, além de sanfona, zabumba e triângulo. Ele também passa a usar um chapéu de couro semelhante ao de Lampião e gibão. É com essa imagem simbólica que ele vai apresentar o programa *O mundo do baião* – Rádio Record (SP) e Rádio Nacional (RJ) – e dá um grande passo para vincular seu trabalho à colônia de migrantes nordestinos das grandes cidades.

3 Música instrumental que Gonzaga aprendera a tocar com Januário, o seu Pai.

Sonorizando a saudade

A música com a qual L. Gonzaga se notabilizou tem seu mote maior na saudade e nas agruras do nordestino. Qual o Nordeste cantado por L. Gonzaga? Será que a saudade é cantada por L. Gonzaga por ser ela um sentimento universal, que qualquer pessoa sente por estar distante de algo que ama e que teve que deixar? Ou é uma saudade específica, historicamente situada?

Até a primeira década do século XX, o Brasil era geograficamente pensado em duas regiões: Sul e Norte. Em 1910 ninguém poderia cantar o Nordeste, pois ele sequer existia. O termo Nordeste surgiu da necessidade de designar a área – parte do Norte – de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas, órgão criado em 1919. Portanto, "O Nordeste é uma invenção não apenas nortista, mas, em grande parte, uma invenção do Sul [...]" (Albuquerque Junior, 1999: 101). Até o início da década de 1920, os termos Norte e Nordeste ainda são usados como sinônimos. Em face de uma grande crise de mercado, as elites açucareiras dessa região perdem espaço político para os grupos dominantes sulistas. A saudade é, pois, um sentimento manifestado nos reclamos de uma elite que outrora ocupara espaços bem mais altos na economia e na política brasileiras. Entre seus reclamos está a solicitação, ao governo federal, de verbas para o combate aos efeitos das secas, problema comum aos estados da região.

No âmbito da intelectualidade, a produção de Gilberto Freyre e os escritores do chamado "romance de trinta", como José Lins do Rego, Raquel de Queiroz e José Américo, vão fomentar a formação de uma sensibilidade regional, através da produção de uma imagística e de textos que lançam mão de *topos*, de símbolos, de fatos, de modos de falar e de sentir, de tipos humanos etc. As práticas e discursos "nordestinizadores" afloraram dispersas, mas foram agenciados no sentido de se construir uma unidade significativa chamada Nordeste. Os traços culturais característicos, a decadência da sociedade patriarcal e a seca vão constituir o *leitmotiv* dos autores na construção imagética que dará visibilidade ao Nordeste.

Nessa perspectiva, a saudade não é só o mote de L. Gonzaga, mas um dos elementos da massa que constitui o pão que alimenta a construção do Nordeste. Houve uma gestão da saudade. Trata-se de uma saudade, em grande parte, agenciada. Sentem tal saudade os que fazem a gestão da saudade. Sentem essa saudade os filhos das famílias tradicionais e seus descendentes que entraram em declínio com as mudanças sociopolíticas ocorridas naquela época. Sentem saudade também os milhares de pobres – acometidos pelas secas, pela desigualdade econômico-social, pelo aniquilamento dos postos de trabalho decorrentes da crise dos empreendimentos açucareiros e algodoeiros – que foram obrigados a sair de sua terra natal e partir para o Sul, sobretudo para São Paulo e Rio de Janeiro, em busca de sobrevivência. A saudade pode até ser um sentimento geral, universal, mas na Música de L. Gonzaga ela vai se particularizar por ser uma saudade dirigida ao migrante nordestino radicado na cidade grande.

A incubação do Forró

Gênero em música popular é uma construção social; é edificado por coletividades. Não só Gonzaga e Humberto Teixeira, mas os diversos cantores e músicos que gravaram baião, os dirigentes de gravadoras, os apresentadores de programas de rádio, os donos de casas de shows, de bares e de lojas de discos, os jornalistas e as novas platéias formadas, enfim, todos esses que aderiram – ou não – estão entre os diversos agentes envolvidos na arena social que engrossaram o caldo do baião nas décadas de 1940–50. Entre os anos 1947 e 1957, as principais gravadoras instaladas no Brasil – RCA, Odeon e Continental – já registravam um total de 456 fonogramas do gênero baião, o qual era superado apenas pelo samba que somava 1.255 fonogramas (Vieira, 2000:65). No ano de 1964, o baião já contava com cerca de 1.019 fonogramas (em 78rpm). Vale ressaltar que, até então, mesmo sendo o maior intérprete do baião, Gonzaga interpretara somente cerca de 10% do total de gravações, percentual que vai diminuindo à medida que o gênero musical vai se consolidando.

Os muitos forrós

O discurso sobre a música tem um papel relevante na construção dos gêneros musicais e a nomeação e categorização das músicas são importantes aspectos desse discurso. É dito que o surgimento do termo "forró" está ligado a *for all* (Fernades, 2005: 25), ou é uma contração de "forrobodó"[4] (Cascudo, 2001: 412). O que mais importa aqui é a discussão sobre os usos do termo "forró" no decurso do tempo e nos dias atuais. Em 1949, quando ainda prevalecia o termo metonímico "baião", foi gravado o *Forró de Mané Vito* (Zé Dantas/L. Gonzaga), cuja sessão rítmica da percussão (Figura 1) traz modificações no padrão da zabumba, apresentando uma variação do padrão comumente empregado no baião (Figura 2) por Gonzaga[5]. Sem indicação classificatória da música, essa canção narra uma festa – o forró – a qual é interropida por uma violenta briga passional entre dois 'cabras machos' que disputam uma garota. É uma canção que marca o pioneirismo de L. Gonzaga, tanto no uso do termo quanto na criação do subgênero forró.

Quatro anos depois, *Forró em Limoeiro* (Edgar Ferreira), outra narrativa de festa violenta, é lançada no primeiro disco de Jackson do Pandeiro, canção indicada como "coco" (Moura, 2001: 383), com sessão rítmica aparentada às mencionadas. Em 1958, foi lançada a canção *Forró no escuro* (L. Gonzaga) e ao lado do título aparece a indicação de "forró", com sessão rítmica utilizada no *Forró de Mané Vito.* No ano seguinte, a gravadora Copacabana lança a co-

4 Forrobodó, por ser um termo da moda no início do século XX, foi usado para nomear uma peça teatral que se tornou famosa, em 1912, musicada por Chiquinha Gonzaga.

5 Nem sempre a indicação de "forró", ou de "baião" ao lado do título da canção coincidia com a nomeação dos padrões rítmicos exemplificados nas figuras 1 e 2.

letânea *Forró do Jackson*, um LP que reúne canções com os diversos subgêneros identificados com a região Nordeste, sob a égide do Forró. Em geral, a organização de coletâneas de canções lançadas anteriormente não é iniciativa do artista, neste caso, Jackson do Pandeiro, mas da gravadora. Portanto, como foi assinalado, um gênero não é constituído só de música. Tais coletâneas são exemplos típicos da atuação de profissionais de uma gravadora agenciando acordos que incidem diretamente na construção do gênero Forró.

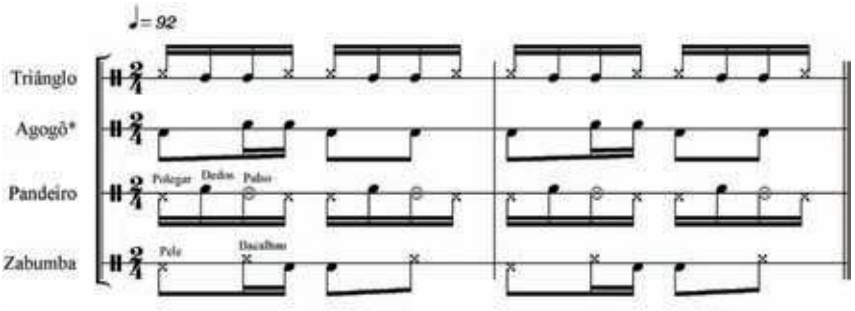


Figura 1. *Forró de Mane Vito* – sessão rítmica da percussão (*o agogô improvisa).

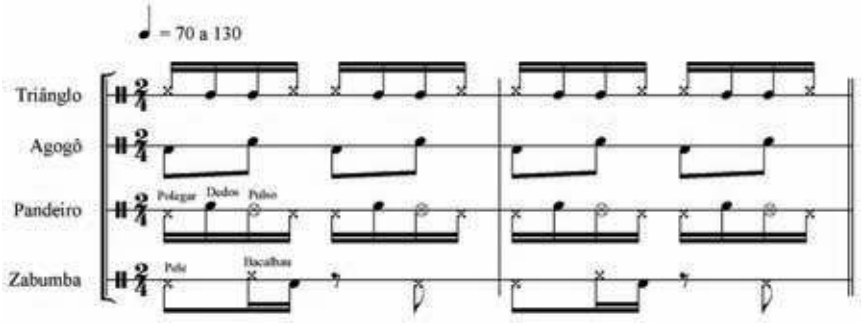


Figura 2. Sessão rítmica da percussão comumente utilizada no baião.

A partir da segunda metade da década de 1950, o uso do termo "forró", tanto no título das canções como se referindo ao subgênero, passa a ser cada vez mais recorrente na obra de muitos artistas que gravam e tocam a "música do Nordeste", destacadamente, na de Jackson do Pandeiro, de quem serão lançados vários discos intitulados com o vocábulo: *Forró do Jackson,* volumes 1 e 2, (Copacabana, 1956 e 1959), *Forró do Zé Lagoa* (Philips, 1963), entre outros. A essa altura, já havia uma miríade de artistas que atuavam nos forrós (festas), tanto nas grandes cidades como naquelas localidades rurais onde o rádio já tinha penetração. O termo "forró", que a princípio remetia ao "baile" e, nos fins dos anos 1950, passou a nomear um subgênero que figurava ao lado de outros – baião, xote, coco, xaxado, etc. –, vai sendo, paulatinamente, pronunciado com um sentido mais abrangente, significando o conjunto que engloba os diver-

sos subgêneros. Esta constatação verifica-se no tratamento que as várias companhias de discos dispensam termo o "forró", lançando não só as coletâneas de canções de um único artista, mas muitas coletâneas reunindo vários artistas, a exemplo de *Forró do Zé do Gato* (Mocambo, 1965), *A turma do forró* (Sertanejo, 1969), *Explosão do forró* (RCA, 1974) e *O melhor do forró* (Veleiro/CBS, 1975), etc. (www.forroemvinil, acessado em 03/11/2010).

Forró de muitos

O Forró se multiplica, assim como a rede de relacionamentos entre os profissionais da cadeia produtiva do gênero. Muitos compositores e intérpretes vão aparecendo no cenário, como Jackson do Pandeiro e Almira Castilho, Luiz Bandeira, Sivuca, Rosil Cavalcanti, Genival Marcedo, Nestor de Paula, Onildo Almeida, Abdias dos 8 Baixos, Marinês[6], Nelson Barbalho, Ary Lobo, Elias Soares, João do Vale, só para citar alguns dos mais conhecidos. Com a proliferação de artistas em todo o Brasil, o Forró vai diversificando seu discurso. O desenvolvimento econômico – apesar das desigualdades sociais – e o acesso dos migrantes aos meios de transportes e de comunicação cada vez mais velozes estão entre os fatores que proporcionaram a noção de Nordeste e de Sertão próximos. Diante de um "Nordeste logo ali", a saudade dos migrantes já não tinha o mesmo vigor de outrora. Ao mesmo tempo, em várias regiões do Brasil, diversos movimentos culturais/musicais eclodiram – Bossa Nova, Jovem Guarda, Tropicália etc. – e surgiram novas referências para quem produzia Forró. Em face dessas e de outras mudanças, ao lado da saudade/calamidade centrifugada pelo baião 'gonzagueano', outros tropos ganharam espaço.

Tal multiplicidade não pode ser descrita em detalhes, mas é importante tecer considerações a alguns artistas que se destacaram no processo de desenvolvimento do Forró. Jackson do Pandeiro (1919-1982) procura se definir como cantador de coco e, não obstante a grande influência de Gonzaga em sua obra, adota uma linha bem distinta, tratando de temas menos ligados à saudade e à seca do Nordeste, associando mais a sua musicalidade ao bom humor, à comicidade, desenvolvendo uma *performance* espirituosa e engenhosamente irônica. A obra de Jackson também se caracteriza pela heterogeneidade e entre suas canções de sucesso figuram frevos, marchas carnavalescas, e sambas cariocas, além daquelas comumente inclusas nos subgêneros do Forró.

As carreiras profissionais de Severino Dias de Oliveira, o Sivuca (1930-2006), e de José Domingos de Moraes, o Dominguinhos (1941-), os quais iniciaram no Forró, extrapolaram essa ceara e mal cabem na concepção de gênero. Ambos tornaram-se músicos notáveis pela

6 Marinês foi a primeira mulher a gravar um disco inteiro com a formação do trio – sanfona, zabumba e triângulo –, conjunto que o público do baião já considerava típico da música nordestina.

pluralidade, trafegaram por várias musicalidades, mas continuaram respeitados no âmbito do seu gênero musical de origem; os dois compuseram e interpretaram canções que se tornaram grandes sucessos no Forró, bem como canções que não fazem parte desse gênero. Eles também são reverenciados pelos especialistas em música instrumental. Sivuca construiu uma carreira internacional, com vigorosa incursão nos terrenos do *jazz* e da música de concerto. Calamidade e saudade do "torrão" não assumem importância central nos trabalhos desses dois artistas, sendo a multiplicidade uma característica de ambos.

Na *mass media* do Brasil da década de 1980, dois outros gêneros prevaleceram: a chamada música sertaneja[7] e o rock brasileiro. Não obstante, o termo "forró" irradiava-se cada vez mais como designação de um gênero musical. Muitos artistas da música brasileira popular, inclusive aqueles inclusos no rótulo MPB, continuam gravando forró, empregando as mais diversas instrumentações. O próprio L. Gonzaga, que já havia empregado guitarra no show *Volta pra curtir,* (1972), grava o LP *Homem da Terra* (RCA, 1980) no qual emprega cordas (violinos e violoncelos), bateria e baixo elétrico. Gonzaga continua na estrada até seus últimos dias, falecendo em 1989, fato que gerou comoção em todo o Brasil e ocupou grande espaço em praticamente todos os veículos de comunicação de massa do país.

Na década de 1990, novas iniciativas vão se somar ao balaio dos muitos forrós e reconfigurar o gênero, dando-lhe novas feições. Entre essas notórias iniciativas estão as de produtores de eventos ligados a estudantes universitários da capital paulista. Eles contrataram, bem como constituíram eles mesmos, trios de forró, configurando o que veio a ser chamado de forró universitário. Outra iniciativa se deu em Fortaleza (CE) e foi, em grande medida, influenciada pela estética *pop* internacional dos anos 1990. O empresário Emanuel Gurgel fundou a Mastruz com Leite, banda que, segundo me contou o próprio Gurgel, fora "criada para tocar exclusivamente Forró". Ao tradicional trio de sanfona zabumba e triângulo, a banda adiciona guitarra, baixo, saxofone, bateria, teclado e acelera o andamento das canções. A Mastruz com Leite também introduz dançarinos(as) e implementa mudanças no aspecto visual. Com o sucesso do empreendimento de Gurgel, surgem muitas outras bandas, as quais adicionam um naipe de sopros (metais), criam variações rítmicas sobre os subgêneros do Forró e acentuam o erotismo, desenvolvendo o que passou a ser chamado de forró eletrônico, ou estilizado. Referenciados na estética da música *pop* internacional, os shows dessas bandas são espetáculos cada vez mais grandiosos que utilizam toneladas de equipamentos de som e de luz, sendo em muitos casos mais assistidos do que dançados pelo público. Para Felipe Trotta, as bandas de forró estilizado vão se configurar como um movimento significativo e amplo de "reinvenção da identidade musical nordestina", confrontando os elementos e modelos consagrados do forró considerado

7 Tal "música sertaneja" associava sonoridades da música caipira do sudeste brasileiro aos sons e imagens da *country music* norte americana.

tradicional, inspirado na obra de L. Gonzaga (Trotta, 2009). As bandas estilizadas agregaram enorme público em muitos eventos e consolidaram um sólido mercado musical regional e, em alguns casos, nacional, a exemplo da Calcinha Preta.

Fronteiras do Forró

As fronteiras do Forró – que, como em qualquer gênero, nunca foram rígidas –, têm sido transpostas, sobretudo, por alguns dos seus mais proeminentes intérpretes. Por isso mesmo, ao se pensar em delimitações de gêneros musicais, em vez de imaginar e procurar linhas demarcatórias precisas e bem definidas, mais profícuo é pensar em regiões fronteiriças, fluidas, nas quais os agentes e, consequentemente, as músicas de diversos gêneros se relacionam. Essa flexibilidade, aliás, caracteriza a obra de vários artistas do Forró que em diferentes momentos de suas carreiras gravaram frevo, samba, maracatu, bolero etc., a exemplo de L. Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Sivuca e Dominguinhos. Como assinala Adriana Fernandes, "essa abertura e flexibilidade é em si mesma parte da identidade do Forró"[8] (Fernandes, 2004: 29).

Conclusão

Para além de saudade e calamidade – sem, no entanto, deixar de incluí-las –, o desenvolvimento do gênero Forró foi processado nas transformações das representações e discursos dos nordestinos e sobre eles mesmos, configurando uma multiplicidade discursiva. Esses são apenas exemplos visíveis que nos fazem repensar as questões iniciais deste trabalho. A agência que torna um gênero musical possível é constituída por coletividades. Logo depois da sua gênese, o Forró já era uma miríade de coletivos, uma arena na qual estavam inseridos muitos agentes. Parte deles aderindo, outra parte disputando espaços. Por conseguinte, pode ser acertado afirmar que "[...] gênero não está apenas "na música", mas também nas mentes e corpos de grupos particulares de pessoas que partilham certas convenções"; (Holt, 2007:2).

Bibliografia citada

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª ed. São Paulo: Ediouro, 2001.
DREYFUS, Dominique. *Vida de viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. 2ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2007.
FERNANDES, Adriana. *Music, migrancy and modernity: a study of Brazilian forró.* Tese de doutoramento defendida na University of Illinois. Urbana, Champaign (EUA), 2005.

8 *I should say that this openness and flexibility is itself part of forró's identity.*

HOLT, Fabian. *Genre in popular music*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
MOURA, Fernando. *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*. Fernando Moura e Antonio Vicente – São Paulo: Editora 34, 2001.
TROTTA, Felipe. *A reinvenção musical do Nordeste*. (Trabalho não publicado); vencedor de Concurso da FUNDAJ, Recife, 2009.
VIEIRA, Sulamita. *Sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural.* São Paulo: Annablume, 2000.

Site consultado:
www.forroemvinil, acessado em 03/11/2010.

PELO MAR DO CARIBE EU VELEJEI: A GUITARRADA, MOBILIDADE, E A POÉTICA DA BEIRADA EM BELÉM DO PARÁ[1]

Darien Lamen[2]
darien.lamen@gmail.com

RESUMO
A etnomusicologia brasileira, junto a uma política de multiculturalismo cujo objetivo é de fomentar a diversidade cultural e também reivindicar a exclusão social de comunidades periféricas, tem contribuido para a afirmação de epistemologias e práticas culturais locais. Este trabalho procura dar expressão etnográfica, embora de forma preliminar, a uma "poética da beirada" que se afirmou em Belém do Pará, Amazônia, longe dos antigos centros de poder nacionais, através da fala, o imaginário, e a musicalidade locais. Levantamos as perguntas: como o exemplo da guitarrada pode nos levar a uma concepção mais flexível de região e cultura regional? Qual a relação entre o espaço físico em que a guitarrada circula, e o lugar cultural-social-imaginário que ela torna audível? Esse artigo é fruto de uma pesquisa de campo etnográfica que se realizou durante quase dois anos entre 2008 e 2010. Visto que o objetivo desse congresso é de refletir sobre modos de pensar e jeitos de saber, avançamos um conceito mais flexível de lugar que transborda e rói suas margens.' Ao mesmo tempo, apontamos o potencial da poética da beirada para ser usada em uma política de auto-afirmação em Belém do Pará.

PALAVRAS-CHAVE: Amazônia caribenha, mobilidade, guitarrada

ABSTRACT
Together with a politics of multiculturalism whose objective is to encourage cultural diversity and redress the historical social exclusion of communities on the Brazilian national peripheries, Brazilian ethnomusicology has contributed to the affirmation of local epistemologies and cultural practices. This paper seeks to give ethnographic expression to the "poetics of the beirada" or banks, that is, to a local epistemology, that affirms itself in Belém do Pará, Amazônia, far from the old national centers of power. This article is fruit of ethnographic research that took place over nearly two years between 2008 and 2010. Given that the aim of this conference is to reflect on ways of thinking and knowing, this work advances a more flexible concept of place, one which overflows and undermines its banks. At the same time, it points to the potential for the "poetics of the beirada" in a politics of self-affirmation in Belém do Pará.

KEY WORDS: *Caribbean Amazon, mobility, guitarrada*

1 Gostaria de agradecer à agência Social Science Research Council que financiou uma parte da minha pesquisa de campo, ao Marco Aurélio Campos e Souza pela sua ajuda na revisão final do texto, e a todos as pessoas que colaboraram e contribuíram para a realização desta pesquisa.
2 Doutorando em etnomusicologia pela University of Pennsylvania, Philadelphia, Estados Unidos

A partir de 2001, o ressurgimento da lambada sob o rótulo de "guitarrada," com apoio e reconhecimento oficial de órgãos do Estado (sobretudo a Fundação de Telecomunicações do Pará, a FUNTELPA), contribuiu para o resgate de uma história local, submersa, e aparentemente marginal à história hegemônica nacional do Brasil. Essa história local retrata uma Amazônia bem diferente daquela normalmente representada pela mídia e pela literatura desenvolvimentista como vazia, isolada e impenetrável. A Amazônia que a guitarrada nos permite ouvir é caracterizada não por isolamento, mas por proximidade aos países vizinhos do Caribe, não por um vazio, mas por um transbordo de cultura cosmopolita. A Amazônia que a guitarrada nos permite pensar resiste à "operação de homogeneização" (Albuquerque, 1999, p.26) à qual a "cultura regional" é submetida, porque a guitarrada em si resiste ao reducionismo regional, tanto na sua orientação estética cosmopolita, como nas suas origens no contrabando de discos estrangeiros (Farias 2009) e na escuta de transmissões radiofônicas estrangeiras (Lobato 2001), sem falar das suas andanças pelo Nordeste durante os anos 1980, onde serviu de inspiração para um fenômeno de "world music" que deu volta ao mundo.[3] Diante de tamanha "promiscuidade" geográfica, será possível restringir o campo de pesquisa e análise da guitarrada à Belém, Pará, ou até mesmo Amazônia? Colocando essa pergunta de outra maneira, qual a relação entre o espaço em que a guitarrada surge e circula, e o lugar cultural-imaginário que ela torna audível?

O objetivo deste trabalho é de mostrar como o exemplo da guitarrada pode nos levar a uma concepção mais flexível de "cultura regional" e, ao mesmo tempo, pode servir para avançar a inclusão cultural que vem sendo enfatizada cada vez mais no Brasil no âmbito da política cultural nacional.[4] De um lado, procura-se problematizar concepções essencialistas e estáticas de "cultura regional" que podem ser facilmente cooptadas por uma mídia nacional que se interessa apenas por exotismos ou que podem ser facilmente transformadas em ferramentas de representação política e manejamento da população.[5] Por outro lado, procura-se evitar modismos acadêmcios pós-modernistas que fetichizam "o nômade" e assim enfraquecem uma das possíveis bases para ação política, isto é, um conceito coletivo de "lugar" ao qual a coletividade em questão se considera pertencer. Portanto, buscamos um meio termo, concordando com antropólogo Hugh Raffles quando ele diz que "Nem toda localidade se contem dentro de limites espaciais…mas, como todo mundo sabe, localidade tem seu correlativo espacial, e até lugares

3 Embora esteja fora do escopo deste trabalho, abordo esses aspectos da lambada na minha tese de doutorado, **Mobilizing Regionalism at Land's End***:* Instrumental Electric Guitar Music and the Caribbeanization of the Brazilian Amazon. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2011.

4 Através de programas do MinC como Cultura Viva e Ação Griô assim como iniciativas privadas como *A Música do Brasil*, o programa *Central da Periferia*, e etc., Célio Turino, Hermano Vianna, entre outros têm promovido uma política cultural que visa facilitar a entrada de vozes periféricas e historicamente marginalizadas na esfera pública com intervenção mínima do Estado.

5 Em seu estudo sobre produção musical nacional de Trinidad, *Governing Sound* ("Governar Som," 2007) etnomusicóloga Jocelyne Guilbault mostra como cultura também é alvo de técnicas de governo no sentido delineado por Foucault através do conceito de governamentalidade.

imaginários geralmente têm um local físico, a âncora e primeira marca de lugaridade" (Raffles, 2002, p.182).[6]

Neste trabalho, apontamos para um imaginário cultural geográfico que não corresponde às fronteiras da Amazônia Legal ou do estado do Pará e, portanto, deve provocar o repensar das dimensões dessa região em cujo nome tanto se fala. Procura-se dar expressão etnográfica, embora de forma geral, a uma "poética da beirada" que se revela através da fala, o imaginário, e a musicalidade locais. Adotamos a idéia de "poética social" delineada por Michael Herzfeld, isto é, "não o semiose de um gênero, misticamente dotado, mas a análise técnica de suas propriedades que aparecem em todos os tipos de expressão simbólica, inclusive em conversa informal" (Herzfeld, 1997, p.22). A poética da beirada é a expressão de uma consciência geográfica-social. Se, por um lado, ela se alicerça na proximidade afetiva e geográfica do Norte brasileiro com o Caribe, por outro, ela surge da marginalização social e política da Amazônia em relação aos centros de poder nacionais. Como sugeriremos a seguir, a poética da beirada também dá expressão a um desejo de mobilidade e pertencimento cosmopolita que é fruto contraditório dos processos de colonização e globalização.

Este artigo, embora principalmente teórico, surge de quase dois anos de pesquisa de campo de doutoramento sobre regionalismo musical no norte do Brasil, sobretudo em Belém do Pará, entre 2008 e 2010. Ao longo desse tempo, procuramos desenvolver uma metodologia que pudesse dar conta dos processos de circulação translocal que fazem parte essencial da musicalidade local. A pesquisa de campo envolveu mais de cinquenta entrevistas formais e abrangentes com indivíduos envolvidos no surgimento e consolidação da guitarrada, assim como horas de observação participante e conversas informais com essas mesmas pessoas e com outras. Trabalhamos com músicos, produtores, dançarinos, DJs, técnicos de aparelhagem, vendedores de disco, divulgadores de gravadoras, escritores e poetas, assim como fãs e consumidores da guitarrada e da música caribenha de forma geral.

Região amazônica: lugar como problema

A região amazônica se caracteriza por um paradoxo seguinte. Por um lado, a civilização colonizadora nega sua "lugaridade," isto é, a condição de espaço de habitação delineado dentro da "selva" (o que seria o "não-lugar" na concepção hegemônica modernista). Exemplo clássico disto, a obra "À Margem da História" de Euclides da Cunha, publicada em 1909. Segundo ele, a Amazônia é uma terra ainda em processo de formação na qual "o homem...é ainda um intruso impertinente. Chegou sem ser esperado nem querido - quando a natureza ainda estava arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão" (s.p.). A Amazônia é tida como um espaço de

6 Todas as traduções de inglês para português são minhas.

desordem, um lugar-em-potencial, não como um lugar de moradia. O sujeito amazônico consequentemente é tido apenas como hóspede ao invés de habitante. Dessa forma, a civilização colonizadora também nega sua condição fundamental de ser humano no sentido delineado por Heidegger através do conceito *bauen*, isto é, a construção de um lugar de moradia *ao qual se pertence*. Diante de tal construção da Amazônia como não-lugar, afirmar que existe sim uma "cultura amazônica" já é em si um primeiro ato de resistência.

Por outro lado, a Amazônia é tida até por muitos dos seus habitantes como *demasiadamente* "lugarizada," como provinciana e delimitada por fronteiras concêntricas e hierarquizadas— uma "região periférica" dentro de um país "de terceiro mundo" dentro do hemisfério sul. No falar do antropólogo Hugh Raffles, "o local como história de terror cosmopolita" (Raffles, 2002, p.47). Era bastante comum os entrevistados falarem do isolamento que sentiam morando na região norte, da dificuldade de acesso e locomoção, da carência de equipamentos e instrumentos musicais e da falta de oportunidades profissionais. Uma expressão que também se ouve com certa frequência e chama muito à atenção é a caracterização de Belém como "o último lugar que se chega por terra." A noção de "último" reflete não somente a hegemonia do Sul-Sudeste como centro de poder nacional, mas também a normatividade de transporte terrestre dentro da ideologia da modernidade. Durante a segunda metade do século XX, mas sobretudo durante a ditadura militar, o transporte terrestre era privilegiado dentro do esquema nacional de colonização e desenvolvimento da Amazônia (como no caso da construção das rodovias BR-010 (Belém-Brasília), BR-230 (Transamazônia), BR-210 (Perimetral Norte), e etc.). Porém, como veremos a seguir, para habitantes da cidade portuária de Belém e arredores a mobilidade fluvial e marítimo podem servir de recurso para a afirmação local dentro da poética da beirada.

A poética da beirada: de Belém ao Caribe, e de volta

Ionete da Silveira Gama, carinhosamente conhecida como "Dona Onete," nos convida a imaginar alternativas ao paradigma hegemônico de mobilidade terrestre que combatam marginalização local. Dona Onete é cantora, compositora popular, professora de história, e ex-secretária de cultura do munícipio de Igarapé-Miri. Nascida em 1939, ela mosta através de sua fala e suas composições o potencial de um pensamento fluvial para uma poética da beirada e para uma política de afirmação local. Revisando a expressão "todos os caminhos levam a Roma," ela brincou:

> Todos os rios chegam em Belém! Todos! Eu comparo, eu acho que nós somos a flor da Amazônia. Um dia eu falei isso prum amigo meu em São Paulo e ele disse, "Só faltava nós ficarmos [*ela bate palmas*] ligados aqui com vocês, aqui com a Belém-Brasília." Mas olha o Rio Araguaia tá ali, né? Vinha pelo Tocantins, mas chegava em

> Belém. Gurupi, chegava em Belém. Tudinho. Quer dizer, Belém ficava *ali no meio*, e é por isso que o Círio de Nazaré dá essa imensidade de gente... vem à remo, vem tudo, mas vem pra Belém. ... Acontece que nós aqui, é muito fácil chegar aqui em Belém. Ela é uma cidade fácil de chegar mesmo (entrevista concedida ao autor, 25 de junho 2009).

Esse remapeamento de geografia nacional segundo uma perspectiva fluvial localiza Belém no centro de uma cartografia alternativa. Além disso, a mobilidade fluvial representa um recurso poético e imaginário que faz parte essencial do cotidiano local e ao mesmo tempo leva a outros lugares. A correnteza dos rios Guamá, Amazonas, e Maguari enquanto passam por Belém desperta e "mobiliza" a imaginação, pois rios são "sempre imanentemente translocais" segundo Raffles, "saturados com saudade de outras geografias, senão transbordando com a promessa e possibilidade do... outro-lugar [elsewhere]" (Raffles, 2002, p.182).

Localizada a poucas horas de barco do Oceano Atlântico, Belém se insere numa geografia cosmopolita que se extende para além dos horizontes da nação. Enquanto Dona Onete procurava explicar a afinidade cultural entre Belém e o Caribe, ela começou a cantar uma composição própria no estilo de cúmbia, música popular de acordeão criada na costa caribenha da Colombia e popularizada em Belém durante os anos 1960 e 1970:

Ó, ai ai ai ai, pelo mar do Caribe
Eu velejei, lá encontrei, um ritmo louco para se dançar
Tambor de Crioula da ilha de São Maracá

O meu balanço crioulo veio de São Maracá
São Jorge, Santa Lúcia, Caiena e Reginá
Kourou, San Marie, Saint-Laurent-du-Maroni
Santa Maria de Medelem (entrevista 25 de junho 2009)

A navegação funciona como prática e metáfora para a definição de um percurso alternativo que não seja sobredeterminado pelos caminhos estabelecidos pelo Sudeste no intuito de um dia chegar ao telos de modernidade homogênea. Ao pernoitar em lugares diversos da Amazônia equatorial, o barco da Dona Onete representa a possibilidade de tomar rumo para outros horizontes, para outros futuros.



O barco nesta foto liga o interior paraense de onde provém, carregado de cacau e açaí, com a capital paraense e o imaginário caribenho. A inserção de uma sílaba a mais no meio da palavra "calipso" (calip-i-so), aspecto típico do sotaque paraense, localiza o gênero musical caribenho, tornando-o paraense apesar da ortografia altamente estrangeirizada.

Também era comum as pessoas entrevistadas caracterizarem Belém nos anos 1950, 1960, e 1970 como um centro privilegiado de convergência de embarcações estrangeiras. Fundada pelos portugueses como ponto estratégico para controlar acesso à bacia amazônica, Belém voltaria a exercer uma função semelhante em meados do século XX, segundo Max Alvim, comerciante que mantem um sebo de discos de vinil no centro histórico de Belém, perto do cais da Baía do Guajará. Ele situou Belém (e seu sebo) como centro de convergência de pessoas, produtos lícitos e ilícitos, e música.

> É como o pessoal diz: Belém é a porta de entrada pro resto do Brasil de tudo que vem daqui em cima, porque tudo que surge aqui da música caribenha penetra. Tudo entrava por aqui. Pelo fato de aqui em Belém fazer muito intercâmbio, através de contrabando, com Suriname, Venezuela, Colômbia, então entrava muita coisa. Aí até mesmo por ser um porto de carregamento e descarregamento, os navios que vinham pra cá, as pessoas, as pessoas que trabalhavm nos navios às vezes traziam muita coisa. De vinil, de cassete, de CD, e pelo fato de nós trabalharmos com música, já reparamos com uma variedade de ritmos aqui assustadora. Aqui tem penetração de todos os ritmos. (entrevista concedia ao autor, 2 de fevereiro 2010)

Neste sentido, Belém não é o último lugar que se chega por terra, mas a primeira porta de entrada e partida para uma variedade de cultura cosmopolita quase desconhecida no resto do país. Conforme afirmam Dona Onete e Max Alvim, a mobilidade e imaginário fluvial e marítimo podem contribuir para uma valorização do local, independente de Belém ser "o último lugar

que se chega por terra."

Naturalização da musicalidade caribenha e afirmação de uma identidade local cosmopolita

A inserção de Belém nessa rede de circulação transnacional é que possibilita, já décadas mais tarde, o surgimento da guitarrada e da mítica da musicalidade paraense-caribenha. Durante os anos 1960 e 1970, o epicentro da vida noturna popular de Belém era localizado nos bairros vizinhos de Condor e Guamá, bairros periféricos da capital paraense que beiram o rio Guamá. Ali, era grande a concentração de pequenas gafieiras e cabarés que contratavam aparelhagens sonoras para animar a noite com música de toda espécie, mas o que predominava eram os ritmos dançantes caribenhos. Segundo controlistas, dançarinos, e técnicos de aparelhagem entrevistados, destacavam-se os merengues dominicanos de Luis Kalaff e Angel Vilorio, as cúmbias colombianas de Los Corraleros de Majagual e Alfredo Gutierrez, e, já no final dos anos 1970, a "kadans" antilhana de Les Aiglons e os Midnight Groovers.

Durante os anos 1970 e 1980, vários músicos da Amazônia[7] desenvolveram um jeito de tocar a guitarra elétrica inspirado nas músicas caribenhas que tocavam direto nas aparelhagens e rádios AM de Belém durante a madrugada. Segundo o guitarrista Solano, eles procuravam se aproximar aos estilos estrangeiros "sem tirar plágio" do que vinha de fora. Elaborando uma teoria própria do hibridismo paraense-caribenho, Solano disse,

> Essa música... merengue, mambo... não é nossa. É daí das banda do Caribe. Tudinho é daí. Só que a gente vai pegando e vai pela beira! Entendeu? Olha, eu... meu estilo não é rock. Se vc chegar e tocar um rock pra mim, mesmo que eu não conheça, faço solo. Como diz, aqui a gente fala assim, "*Eu duvido se eu não vou abeirando! Eu vou abeirando!*" Se for repetir duas vezes, já tou mais ou menos ensaiado, que não é meu estilo. ... Mas se o cara tocar eu vou pela beira. (entrevista concedida ao autor, 6 de julho de 2009)

A prática de ir beirando reflete a capacidade de improviso, de jogo de cintura, que faz parte da identidade local da qual o músico paraense se gaba. Segundo vários músicos entrevistados, a versatilidade do músico paraense e sua facilidade de incorporar e assimilar outras musicalidades é resultado *da proximidade* entre Belém e o Caribe e também *da convivência* do paraense com uma variedade de ritmos estrangeiros. A poética da beirada portanto é a expressão dessa consciência, tanto geográfica como social. Através da dedicação do músico paraense, no caso o "guitarreiro" popular, esses ritmos deixariam de ser estrangeiros e seriam "natura-

7 A maior parte dos "guitarreiros" são do Pará, como Joaquim de Lima Vieira, Aldo Alves Sena, José Félix Solano Melo, Mário Gonçalves, mas também integraram o movimento da lambada instrumental os amazonenses Oséas Teles, André "Amazonas," entre outros. Na região próxima a Manaus, os gêneros de lambada, guitarrada, e brega são chamados de "música de beiradão."

lizados" dentro da concepção musical local com o nome de "lambada," palavra que significa, segundo Carlos Alberto de Aguiar, "a vertigem, a ardência, a caliência," remetendo-nos a uma noção transnacional de latinidade. Como afirma Salomão Larêdo, escritor, poeta e antigo frequentador da Condor:

> O Caribe, a consciência de ser latinoamericano, a consciência de uma luta social grande que nós deveríamos...travar como cidadãos em defesa da nossa cultura...lá vejo subjacente nesse período. Nós fazemos com que [a música caribenha] se introjete, ela faça parte sem que a gente discuta 'vem do Caribe'...É inerente e imanente à minha condição de estar aqui... de amazônida.... Isso ainda não irrompeu de tal maneira que as pessoas possam perceber o diferente—não exótico—mas o diferente que é, a diferenciação do que é representar a Amazônia" (entrevista concedida ao autor, 6 de dezembro 2010).

A "naturalização" da musicalidade caribenha em Belém, justamente numa época em que a maioria do Brasil voltava suas atenções ao rock norte-americano, deu para o cenário musical local um diferencial que, já no começo do século XXI, seria percebido como novidade (talvez até exótica, como alerta Laredo) pela mídia nacional e facilitaria a entrada dos guitarreiros amazônicos na economia cultural nacional.

Em seu texto "Mídia, cultura e identidade: os Mestres da Guitarrada e formação do imaginário coletivo amazônico" (2006), os pesquisadores Ribeiro dos Santos, Silva das Neves e Lima abordam a questão de exotismo na estratégia de marketing que ajudou a banda Mestres da Guitarrada a ganhar destaque na mídia nacional entre 2003 e 2006. Embora o texto restrinja-se a uma análise superficial de matérias veiculadas apenas na mídia nacional, os autores apontam para a tendência da mídia de massa a ser reducionista e explorar vorazmente a diversidade, mostrando talvez os limites destes meios de comunicação como meios de inclusão cultural e social.[8]

Reflexões finais

Precisamos abordar de forma crítica e dialética a circulação transnacional que sustenta/va o imaginário cosmopolita e dá origem à guitarrada pois a celebração de cosmopolitismo, mobilidade, e circulação livre de cultura e capital pode também servir de álibi para um sistema global de capitalismo que explora e rapidamente esgota recursos locais, tanto materiais como humanos e culturais. A importância de Belém como pólo econômico e cultural durante os anos

8 Embora não tenhamos espaço para aprofundar tal crítica aqui, devemos também questionar a apropriação da guitarrada pelo Estado como "música representativa" que possa representar o Pará para a nação e o mundo. A guitarrada nos permite fechar os olhos para outras maneiras de "ser paraense" que talvez sejam menos viáveis comercialmente, como no caso da herança cultural indígena, afro, e também nordestina (esta última muito forte sobretudo no sul do Pará).

1950 e 1960 diminuiu bastante ao longo das últimas três décadas em função das mudanças na economia e infraestrutura regionais. O investimento nacional e internacional nas indústrias de mineração e agropecuária no sul do Pará, a construção da Estrada de Ferro Carajás que liga a Serra de Carajás no sudeste paraense ao Porto de Itaqui no Maranhão, a construção de outros portos industriais no Pará (como o Porto de Vila do Conde, município de Barcarena) e também o crescimento da Zona Franca de Manaus contribuíram para o eclipse de Belém como centro regional econômico. Hoje, pessoas que viveram a "fase áurea" dos portos em Belém lamentam a perda desta base econômica, de dinamismo cultural e de turistas nacionais e internacionais. Se num primeiro momento, a circulação transnacional de pessoas, capital, contrabando, e música possibilitou a consolidação de uma identidade ao mesmo tempo local e cosmopolita, já no final do século XX essa circulação é responsável pela decadência econômica e a crescente marginalização política de Belém que se tenta reivindicar no nível simbólico da cultura.

Os desdobramentos da disciplina da etnomusicologia no Brasil durante a última década revelam uma variedade de abordagens teóricas e metodológicas, porém, certas questões têm se colocado com maior urgência dentro do cenário socio-político nacional dos últimos vinte anos. Junto a uma política progressista de multiculturalismo, cujo objetivo é de fomentar a diversidade cultural, reivindicar a exclusão social de comunidades periféricas, e reduzir a mediação dos "centros" nesses processos, a etnomusicologia brasileira tem contribuido para a afirmação de epistemologias e práticas culturais locais. A etnomusicóloga Maria Elizabeth Lucas, por exemplo, prioriza a descentralização de representações de identidade musical brasileira na disciplina de etnomusicologia e ressalta a importância de atender à polifonia regional brasileira (Lucas, 2000). Visto que o objetivo deste congresso é de refletir sobre os modos de pensar e jeitos de saber, o principal objetivo do presente trabalho constituiu em repensar a "cultura regional" a partir de uma "poética da beirada" que se consolidou longe dos centros de poder nacionais em Belém do Pará durante a segunda metade do século passado. A poética da beirada, da qual a guitarrada faz parte, é expressão de uma consciência geográfica-social da posição dupla da Amazônia como periferia nacional e fronteira cosmopolita. Vimos como esta poética apresenta uma crítica implícita da negação cultural e social que a região amazônica vem sofrendo historicamente e visa valorizar o local e seus jeitos de ser, assim servindo de base para uma política de afirmação local.

Referências Bibliográficas:

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. Recife: Massangana, 1999.

CUNHA, EUCLIDES DA. À Margem da História. Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca

Nacional. http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000019.pdf. Acessado em 28 de novembro de 2010.

FARIAS, Bernardo Thiago Borges. **A guitarrada de Mestre Vieira:** a presença da música Afro-Latino-Caribenha em Belém do Pará. Dissertação de Mestrado em Música. Salvador: UFBA, 2009.

HERZFELD, Michael. **Cultural Intimacy:** Social Poetics in the Nation-State. New York: Routledge, 1997.

LOBATO, Boanerges. **Guitarrada:** um gênero do Pará. Tese de Graduação em Licenciatura Musical. Belém: UFPA, 2001.

LUCAS, Maria Elizabeth. Gaucho Musical Regionalism. **British Journal of Ethnomusicology**, vol.9, n. 1, 2000, pp. 41-60.

RAFFLES, Hugh. **In Amazonia:** a Natural History. Princeton: Princeton University Press, 2002.

RIBEIRO DOS SANTOS, Leonardo, Walber Alysson Silva das Neves, e Regina Lima.
Mídia, cultura e identidade: os Mestres da Guitarrada e a formação do imaginário coletivo amazônico. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 6 a 9 setembro 2006.

VIEIRA, Ruth and Fátima Gonçalves. **Ligo o rádio pra sonhar:** a história do rádio no Pará. Belém: Prefeitura Municipal de Belém, 2003.

Entrevistas:

PIO LOBATO. Boanerges Lobato Jr. Entrevistado pelo autor em 29 de setembro, Belém (Pará), gravação digital, 2009.

DONA ONETE. Ionete Silveira da Gama. Entrevistada pelo autor em 25 de junho, Belém (Pará), gravação digital, 2009.

SOLANO. José Félix Solano Melo. Entrevistado pelo autor em 6 de julho, Belém (Pará), gravação digital, 2009.

MAX ALVIM. Max José Nascimento Alvim. Entrevistado pelo autor em 2 de fevereiro, Belém (Pará), gravação digital, 2010.

SALOMÃO LAREDO. Entrevistado pelo autor em 6 de dezembro, Belém (Pará), gravação digital, 2010.

MÚSICA NO PONTO: ETNOMUSICOLOGIA E POLÍTICA PÚBLICA

Edilberto José de Macedo Fonseca
dil.fonseca@gmail.com
Museu Villa-Lobos - Instituto Brasileiro de Museus/IBRAM

RESUMO
Projeto de caráter federal que começou a ser implementado em 2005, o Programa Cultura Viva financia atualmente cerca de 3000 polos culturais, chamados Pontos de Cultura, espalhados por todo o país. O propósito desse artigo é discutir a relação dos Pontos de Cultura com o que autores como J.J. Brunner e Ruth Finnegan chamam, respectivamente, de *circuitos culturais* e *musicais*. Um estudo recente, feito pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, levantou dados para uma avaliação quantitativa e qualitativa do projeto, revelando que a maioria desses pólos tem nas práticas musicais e nas manifestações populares seus principais focos de interesse. Desse modo, o objetivo aqui é abordar a questão da cultura como um *recurso* (Yúdice, 2006) disposto num jogo político concorrencial cada vez mais alimentado pelas políticas públicas de Estado para a área da cultura em seu diálogo tanto com o mercado como com as comunidades e grupos sociais onde ocorrem. Partindo desses dados, pretendemos debater a relação existente hoje entre as propostas gerais do Programa Cultura Viva e sua relação com a situação dos circuitos culturais que o referido estudo procurou revelar.

Palavras-chave: 1. Política Cultural 2. Pontos de Cultura 3. Circuitos musicais

ABSTRACT
Federal cultural project design that began to be implemented in 2005, the Programa Cultura Viva finances currently 3000 cultural poles, called Pontos de Cultura, located throughout the country. The purpose of this paper is to discuss the relationship of the Pontos de Cultura with which authors such as J.J. Brunner and Ruth Finnegan called, respectively, cultural and musical pathways. A recent study made by the Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, collected data for a quantitative and qualitative evaluation of the project, revealing that most of these poles have musical practices and manifestations of popular culture as its main focus of interest. Thus, the objective here is to discuss the issue of culture as a resource (Yúdice, 2006) disposed in a political competitive game encouraged by the federal public policies to the field of culture in its dialogue with the market, the communities and social groups where they occur. Based on these data, we intend to discuss the relationship between the general proposals of Programa Cultura Viva and its relation to the situation of cultural circuits that the study sought to reveal.

Palavras-chave: *1. Cultural policies 2. Pontos de Cultura 3. Musical pathways*

Durante o século XX, as políticas públicas da área de cultura no Brasil se modificaram de forma substancial, consagrando tendências e conceitos, personagens e instituições. A trajetória foi constituída pela progressiva formalização de um campo marcado inicialmente por iniciativas e interesses particulares e fortuitos, e que ao longo do tempo irão se articulando em torno de uma maior institucionalização, até tornarem-se, por volta da metade do século, assunto de

Estado. Isso fez com que os governos passassem a fazer usos mais efetivos e ideológicos do conceito de cultura, fosse através da contraposição da ideia de arte a de mercado, em sua utilização como marco identitário de - e para - grupos sociais ou ainda reafirmando e reinventando expressões e tradições.

Num rápido panorama histórico, foi a chamada Revolução de 1930 que inaugurou no Brasil uma nova postura do Estado brasileiro frente às políticas culturais. Até o fim da República Velha, o campo da cultura não havia sido ainda objeto de um programa de política pública, mesmo que ações tenham sido implementadas na área artística ou de patrimônio. Antonio Rubim argumenta que o período de Getúlio Vargas, com Gustavo Capanema no Ministro da Educação e Cultura, criou "outra tradição no país: a relação entre governos autoritários e políticas culturais, que irá marcar de modo substantivo e problemático a história brasileira" (Rubim, 2007, p.105). Do pós guerra até o golpe de 1964, o país verá o crescimento das iniciativas e organizações da sociedade civil que irão repercutir na maneira como atuarão as ações públicas, paralelamente também a crescente consolidação de um conjunto de instituições, entidades e instâncias governamentais no campo cultural. O país, tendo Juscelino Kubistchek como figura emblemática de toda uma geração, viveu um período de euforia democrática e desenvolvimentista.

O golpe e a instauração da ditadura militar irá tornar a área das políticas culturais novamente um espaço estratégico, de caráter autoritário e sob vigilância do Estado. A percepção da importância do campo da cultura fez com que o regime dar valor à criação de todo um aparelho governamental que lhe desse suporte. O fim do período de exceção e o início do conturbado período de transição democrática a partir de 1985 representarão o marco de uma nova era das relações entre Estado e mercado, particularmente após a promulgação da Constituição de 1988.

Com a redemocratização, o país se vê entregue a uma política neoliberal que promove um desmanche da já ampla, porém frágil, estrutura estatal na área cultural, com a extinção de instituições, fundações e entidades, a começar pelo próprio ministério transformado em secretaria. Começa a entrar em vigor a Leis Sarney de incentivo à cultura, substituída depois pela Lei Rouanet. É inegável que as leis de incentivo, consolidadas durante o governo Fernando Henrique Cardoso, demarcaram uma ampliação das fontes de financiamento para a produção cultural, porém encerraram, paradoxalmente, uma postura ambígua nas relações entre Estado e mercado. Se por um lado ampliou-se o raio de injeção de recursos na área cultural, por outro, praticamente abandonou-se a gestão das políticas públicas do setor ao sabor dos interesses privados.

Durante o governo Luís Inácio Lula da Silva, a política cultural irá se reconfigurar dentro de uma tendência de regionalização da gestão, buscando corrigir distorções deixadas pelo antigo modelo, mantendo e ampliando a utilização dos recursos disponibilizados por meio das

leis de incentivo. A presença do Estado que deveria ser mínima na tendência neoliberal, passa a ser mais efetiva, constante e voltada para uma tentativa de capilarização dos recursos disponibilizados para diversas regiões do país. Entretanto pouco difere da tendência anterior quando se trata da consolidação de um modelo, de caráter igualmente neoliberal, que tem na iniciativa privada a principal fonte de captação de recursos com a finalidade de distribuí-los aos produtores culturais, quase sempre organizados em torno das conhecidas ONGs-Organizações Não Governamentais.

Em setembro de 2005, o Ministro da Cultura Gilberto Gil lançou o edital dos Pontos de Cultura (doravante Pontos), que integra ações previstas para o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – CULTURA VIVA, segundo a Portaria nº 156 de 06 de julho de 2004. Segundo o edital, o programa "visa a ampliar e garantir o acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural existentes no Brasil, estimular e facilitar o envolvimento da população nas diversas manifestações culturais e promover a cultura enquanto expressão e representação simbólica, de direitos e econômica" (Cultura Viva, 2005, p.10). A ideia é articular e fomentar iniciativas, agregando "recursos e novas capacidades a projetos e instalações já existentes" (*idem*, grifo nosso) e que já venham sendo implementadas por grupos formalmente constituídos (associações, ONGs, OSCIPs e instituições públicas). Selecionados por edital do MinC, os Pontos passam a receber R$ 180.000,00 divididos em cinco parcelas semestrais por dois anos e meio. O Programa está apoiado nos conceitos associativismo, protagonismo, empoderamento, possuindo cinco linhas de atuação: *Pontos de Cultura*, *Cultura Digital*, *Agente Cultura Viva*, *Ação Griôs* e *Escola Viva*. Têm como referência "o estímulo à exploração de diferentes meios e linguagens artísticas e lúdicas, bem como à inclusão digital, percebendo a cultura em suas dimensões de construção simbólica, de cidadania e direitos e de geração e distribuição de renda" (MINC, 2006).

O objetivo aqui é discutir temas relacionados aos Pontos de Cultura que, até outubro de 2009, contavam 2.372 polos pelo país[1]. Entre 2007 e 2008, o I*nstituto de Pesquisa Econômica Aplicada*-Ipea, implementou uma pesquisa junto aos ainda 526 Pontos, publicada recentemente no livro "Cultura Viva: avaliação do programa arte educação e cidadania" (2010). Visavam promover uma avaliação dos primeiros anos do programa e apresentar dados que precisam ainda ser melhor avaliados por análises etnomusicológicas. Segundo o gráfico nº.2[2], a "música" é a atividade identificada pelos entrevistados como a mais frequentemente desenvolvida, com um percentual de 68% dos Pontos pesquisados. Não caberia aqui avaliar a metodologia aplicada,

1 O Secretário de Programas e Políticas Culturais do MinC, Célio Turino, por ocasião do lançamento do programa, cogitou a ampliação para 20.000 polos até o final do mandato do governo do presidente Luís Inacio Lula da Silva,. (http://www.agenciabrasil.gov.br/noticias/2007/11/08/materia.2007-11-08.0908021486/view, acessado em 09/2008).

2 "Atividades desenvolvidas no Pontos de Cultura" (Cultura Viva, 2010, p. 58)

porém o dado é sugestivo e merece ser discutido, pois aponta não só para a importância das práticas musicais nos Pontos, mas também para o lugar que ocupa frente às outras expressões culturais.

Há um consenso hoje de que as políticas para a área de cultura devam ser processos pelos quais seja possível garantir que indivíduos e variados grupos sociais possam, a partir de uma atuação sistemática do Estado, ver expandidas e equalizadas as oportunidades de acesso ao direito de produção, fruição e difusão de expressões e bens culturais, potencializando a capacidade de tornarem-se ainda agentes ativos no processo de concepção, condução e avaliação das ações governamentais. A reflexão proposta é sobre como os Pontos se colocam frente ao que J.J. Brunner chama de "instâncias organizacionais"(Brunner, 1985b) no campo das políticas culturais, a saber: o Estado, o mercado e as comunidades e grupos sociais. Brunner assinala a importância de políticas públicas que atuem sobre o que chamou de *circuitos culturais* e que aqui nos interessará no âmbito dos circuitos musicais. Seriam junto a estes circuitos, enquanto mecanismos materiais e simbólicos, que deveriam ser conduzidas prioritariamente políticas públicas de cultura. A importância da adoção do conceito de circuitos culturais está em deslocar a discussão mais para o trânsito do que para a reificação da ideia de cultura como fenômeno vinculado a objetos e processos que seriam capturáveis. O conceito de cultura, assim, torna-se distinto do de circuitos culturais.

Políticas Públicas de Cultura

Dois conceitos chave sustentam o Programa Cultura Viva: *direitos culturais* e sua relação com a chamada *democracia cultural*. Segundo a Constituição Federal, é dever do Estado assegurar o "direito cultural"[3], que seria a possibilidade de produzir, dispor e transmitir expressões e bens culturais, viabilizando acessos cada vez mais igualitários para a sociedade. Assim, "democracia cultural" seria a forma de garantir, por parte do poder público, igualdade de oportunidades e estímulos para indivíduos, associações e grupos formais; a produção e recepção de obras de arte, além, também, da valorização, difusão e acesso à informação sobre variadas expressões no campo cultural.

Num quadro analítico em que se opera com a ideia de direito cultural associado à de democracia cultural é preciso ver que políticas culturais guardam relação com a cultura política (Ipea, 2010). Desse modo, a política cultural será o reflexo e estará associada ao *modus operandi* da cultura política preponderante em determinada sociedade. Falar em democracia cultural é

3 "Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos *direitos culturais* e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais"(BRASIL, Constituição Federal, 2008, grifo nosso).

falar, em última instância, em consolidação do sistema democrático em sentido amplo, enquanto exercício cotidiano da conquista, conflituosa ou não, da cidadania.

Mas, o que é uma "política pública"? Quem a deve definir, de que maneira deve se estruturar e ser implementada? Segundo Maria Paula Dallari Bucci, política pública é

> o conjunto de arranjos institucionais complexos que se expressam em estratégias ou programas de ação governamental e resultam de processos – eleitoral, legislativo, administrativo, orçamentário, judicial – juridicamente regulados, visando coordenar os meios à disposição do Estado para a realização de objetivos socialmente relevantes e politicamente determinados (Bucci, p.39, 2006).

Mais especificamente, e considerando que haja um número bastante diverso de perspectivas teóricas e práticas, Néstor Garcia Canclíni chamada de *política cultural* o

> conjunto de intervenções realizadas pelo estado, as instituições civis e os grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou transformação social. Mas essa maneira de caracterizar o âmbito das políticas culturais necessita ser ampliada tendo em conta o caráter transnacional dos processos simbólicos e materiais na atualidade (Garcia Canclini, 2005, p.78).

Assim, toda política pública traz embutida uma concepção de *desenvolvimento*. No caso do estudo do Ipea, a noção de desenvolvimento significou "o grau de *transformação* do contexto social e ambiental no sentido de melhoria da qualidade de vida" (Cultura Viva, 2010, p.11). Brunner lembra que

> o objeto das políticas culturais não é "a cultura", não um objeto físico, não é sequer uma situação: é um constelação móvel de circuitos culturais, está claro, que possuem uma materialidade e que se organizam em torno de uns componentes identificáveis, cujo caráter mais próprio é a relativa indeterminação dos significados que através deles circulam e que se acham continuamente sujeitos a processos conflitivos de reconhecimento e de ressignificação (Brunner, 1985b, p.12, grifo do autor).

Desse modo, seria através do fomento aos circuitos culturais que se consolidariam as ações efetivas para o desenvolvimento do campo cultural. Contudo, esses circuitos são formados por produtores e atores culturais, pelos meios e formas que utilizam para operacionalizar a produção e a difusão cultural, pelo público receptor dessa produção e, também, pelas *instâncias organizativas* - mercado, administração pública e comunidades - que dão substrato e interrelacionam esses diversos agentes.

Na medida em que a complexidade dos circuitos culturais cresce, agregando um número maior de agentes formais e não-formais em sua constituição e fortalecimento, o papel mediador das instâncias organizativas torna-se cada vez mais estratégico. É fundamental que a análise dos circuitos culturais não parta de uma visão instrumental da prática política, acabando por adotar

visões simplificadoras sobre sua interdependência e complexidade. É precisamente a falta de compreensão sobre a forma como se configuram esses circuitos (quais são seus agentes, como se comportam as instâncias organizativas, como ocorre a interação comunitária para a produção, difusão e recepção das práticas culturais) que tem feito com que iniciativas de fomento não se consolidem de forma sistêmica e sustentável.

O debate sobre o papel desempenhado pelas políticas culturais não pode mais contrapor Estado e mercado, mas discutir a promoção e regulação do jogo que se estabelece entre as instâncias organizativas. Sendo inexorável a inter-relação entre cultura e mercado, este não pode ser visto como o lugar monopolizador do foco das políticas públicas de cultura, já que diversas expressões constituem marcos simbólicos que passam ao largo de qualquer lógica comercial. Uma política cultural que se pretenda democrática deve contemplar também manifestações que, sem qualquer objetivo comercial, estruturam e organizam a cotidiano de inúmeros grupos sociais.

É importante assinalar ainda que toda política cultural é de natureza eminentemente "transversal", que guardam relação com diálogos e conflitos com os variados campos, em suas disposições, forças e conformações estabelecidas. Essa transversalidade se dá verticalmente, quando se relaciona às ações conduzidas em áreas como saúde, educação e trabalho, por exemplo; e horizontalmente, ao se articular com agentes, instâncias e iniciativas oficiais e/ou conduzidas pela sociedade civil, em questões étnicas, geracionais, de classe social e de gênero, entre outras. Como assinala Michel de Certeau, a "cultura" na atualidade tem se caracterizado

> como um não-lugar onde todos os investimentos são possíveis, onde pode circular "o que quer que seja". A própria política dita cultural é muitas vezes vítima dessa neutralidade – apesar dos estudos e dos aparelhos de Estado de que ela dispõe – quando recorta uma "dimensão" cultural abstrata na organização da sociedade para tratá-la à parte. É uma política estranha, pois os problemas políticos foram aí apagados. Ela faz "como se" (por outro lado, sabe-se que isso não é verdade) fosse possível esquivar-se de pagar o preço global de toda mudança em qualquer setor que seja. (Certeau, 1995, p.199-200, grifos do autor).

Apesar dessa naturalizada neutralidade, George Yúdice (2006) lembra a dimensão de *recurso* assumido pelo conceito de cultura hoje. Abordada dessa forma, "cultura" assume o sentido de meio de obtenção de melhorias sociais e econômicas, por propiciar envolvimento e participação política mais ativa, deixando de ser pensada somente como modelo de melhoria (Schiller e Arnold), mecanismo de distinção social (Bourdieu) ou mesmo meio de vida (Williams) (Yúdice, 2006, p.23).

Observações sobre "Música" e os Pontos

A meta das políticas culturais voltadas para os circuitos de práticas musicais deveria ser possibilitar meios mais igualitários de promoção de cidadania para os agentes culturais que, juridicamente constituídos ou não, neles atuam. A ideia de circuitos culturais guarda relação com o de *pathways* (circuitos), proposto por Ruth Finnegann (1989), que descreve em seu trabalho o que chamou de *mundos musicais* (*musical worlds*). Esses mundos se configurariam não só por seus "estilos musicais, mas também por outras convenções sociais: as pessoas que tomam parte, seus valores, suas práticas e entendimentos compartilhados, modos de produção e distribuição, e a organização social de suas atividades musicais coletivas" (Finnegan, 1989, p.32). Os circuitos evocam a ideia de mobilidade, trânsito, de roteiros para atuação, sendo abertos e com fronteiras que não podem ser claramente delineadas. Ainda assim, os circuitos são percebidos a partir de concepções naturalizadas sobre "música" e sobre os "músicos", adjetivos como *popular*, *erudito*, *folclórico*, *infantil, jovem* ou *de massa* são utilizados para determinar espaços sociais distintos para a atuação de músicos que, na maioria dos casos, transitam por entre e através deles. Quaisquer abordagens analíticas das práticas musicais não podem mais se restringir aos fenômenos sonoros, mas devem incluir os meios utilizados para sua produção, os modos ativos de percepção aos quais estão sujeitos além das concepções do que é considerado "música" por determinado grupo social.

No caso de saberes e fazeres musicais, a prática e formação na área de performance e a relação entre bens, serviços e propriedade intelectual são linhas temáticas que apontam para desafios importantes colocados aos Pontos. O que é chamado de "música" na avaliação do Ipea, inclui expressões que vão desde os congados, folias de reis e maracatus até grupos de hip-hop, bandas e orquestras sinfônicas, passando por projetos de criação de instrumentos musicais ou iniciativas de interações estéticas através de multimeios. Em sua maioria, os Pontos que proporcionam acesso às práticas musicais visam utilizá-las como parte da formação educacional e de conquista de cidadania para os envolvidos. Mesmo não sendo possível reduzir a função dos projetos de formação de jovens na prática e/ou construção de instrumentos musicais à sua viabilidade enquanto atividade de caráter econômico, um dos objetivos do Programa Cultura Viva é, enfatizando a dimensão de recurso da cultura, tornar essas atividades alternativas de emprego e renda para os que dele participam.

A utilização da tecnologia digital, que os Pontos obrigatoriamente devem adquirir com os valores dos incentivos, pode possibilitar um maior controle e distribuição dos produtos e informações musicais gerados, ampliando o alcance e audiência de suas criações e expressões. Mesmo estimulados a disponibilização de suas produções por meio de licenças Creative Com-

mons[4], os produtos culturais evocam a questão dos direitos patrimoniais sobre sua circulação como geradores de recursos materiais para esses Pontos. Como está colocado hoje, no entanto, o recolhimento desses direitos pressupõe um tipo de organização jurídica para sua reivindicação que poucos Pontos tiveram condições de alcançar.



Figura 1: *Fonte Cultura Viva. Avaliação do programa arte, educação e cidadania (2010).*

O estudo do Ipea revela dados interessantes quanto à atual situação de autonomia e sustentabilidade dos Pontos. Os maiores problemas de manutenção levantados pelos gestores são "Falta de Recursos" e "Falta de equipe capacitada". Além desses, A Figura 1 sobre o Gráfico 11 ("Origem dos Recursos") mostra que na composição das fontes financiadoras dos Pontos, 97% dos recursos eram provenientes do "Programa Cultura Viva". Adicionando-se aí os percentuais referentes a financiamentos estatais, se constata que as associações e organizações condutoras

4 "O Creative Commons é um projeto global, presente em mais de 40 países, que cria um novo modelo de gestão dos direitos autorais. No Brasil, ele é coordenado pela Escola de Direito da Fundação Getulio Vargas no Rio de Janeiro. Ele permite que autores e criadores de conteúdo, como músicos, cineastas, escritores, fotógrafos, blogueiros, jornalistas e outros, possam permitir alguns usos dos seus trabalhos por parte da sociedade. Assim, se eu sou um criador intelectual, e desejo que a minha obra seja livremente circulada pela Internet, posso optar por licenciar o meu trabalho escolhendo alguma das licenças do Creative Commons. Com isso, qualquer pessoa, em qualquer país, vai saber claramente que possui o direito de utilizar a obra, de acordo com a licença escolhida" (Creative CommonsBR, 2010).

dos Pontos obtém seus recursos quase que exclusivamente via financiamentos públicos, como no caso das rubricas "Recursos de governos municipais", "Recursos de governos estaduais" e "Recursos do governo federal (que não do MinC)", entre outros.

O município ou a própria comunidade são as regiões onde se concentram as atividades desenvolvidas pela maioria dos polos, o que aponta, mesmo que de modo geral, que é localmente que se dão as negociações políticas, sendo primordialmente aí que os circuitos musicais se estruturam e necessitam ser fomentados. Do percentual de 31% dos que declararam "obter receitas com vendas, mais da metade (53%) afirmaram que vendiam artesanato, um terço que vendia DVDs, e mais um terço que possuía receitas provenientes de concertos musicais" (Ipea 2010, p.96), sendo o próprio Ponto o principal local de comercialização. Se, nesses casos, os mecanismos de distribuição de produtos se revelam precariedade e um grande potencial a ser explorado, mostram porém a precária autonomia dos Pontos frente aos financiamentos públicos. Nesse quadro de dependência, falar de autonomia e sustentabilidade dos circuitos de práticas musicais é encarar o desafio de, também, gerar renda para seus agentes locais. Em relação à pertinência ou não de políticas de fomento cultural por parte do Estado, não é possível fazer uma crítica simplificadora, mas buscar entender de que forma essas políticas são ou deveriam ser conduzidas e qual o papel social que cumprem os incentivos.

Ao serem lançados, os Pontos tinham o claro objetivo de construção de políticas transversais frente a outros programas de Estado, como, por exemplo, o Economia Solidária do Ministério do Trabalho e Emprego. Nas palavras de seu idealizador, Célio Turino,

> A integração dos dois programas está dentro de uma visão mais ampla de cultura, em que ela assume caráter, não apenas de expressão simbólica mas, de enfoque sobre a economia. Trata-se de concepção já abordada pela ONU sob o aspecto do desenvolvimento social. A parceria assume a característica de concretizar expectativas de geração de renda a partir de atividades culturais (MTE, 2010).

Críticas têm sido feitas aos "programas de bolsas" que foram enormemente ampliados, particularmente, durante o último governo . Além dos critérios de seleção e avaliação, a real efetividade desses programas vem sendo questionada, bem como um possível uso eleitoral com o interesse de manutenção do poder político. Conforme expresso em seus objetivos, o Agente Cultura Viva visava oferecer uma oportunidade de formação profissional para uma faixa da população que se encontra vulnerável ao quadro de violência relacionado ao tráfico de drogas. Para a realidade da maioria dos Pontos, é ainda pequena a possibilidade de que a maioria dos jovens que participa de aulas e oficinas musicais possa sobreviver e, de fato, façam desses ofícios meios de vida nesse momento. A inserção dos produtos gerados no mercado não pode ser solucionada somente com a implementação de projetos culturais como esse, o que coloca de-

safios a um dos conceitos básicos do projeto dos Pontos, a ideia de "empoderamento". Porém, o fato é que, na maioria dos casos, e mesmo episodicamente, essas bolsas resolvem a situação de pobreza e de miséria dos contemplados, por serem decisivas no incremento do orçamento familiar. O que está em jogo, contudo, é o descompasso entre as argumentações utilizadas para a implementação dos Pontos e a efetividade de uma solução sistêmica dos problemas sociais que deseja enfrentar. É justo que os mediadores e agentes que conduzem essas políticas façam crer a esses jovens que seja viável "viver de música"? Por outro lado, contudo, a constatação desse fato não pode deslegitimar todo o processo, pois, como argumenta o próprio Celso Turino, o empoderamento pode se dar até mesmo pela frustração imediata proporcionada por um projeto qualquer. De forma imponderável para alguns indivíduos é provável que as experiências vividas em oportunidades como essas, mesmo não tendo "resultados profissionais" imediatos, se reflitam no futuro como alternativas de sobrevivência. Só a política continuada de oportunização de melhores condições de cidadania e de democratização cultural, e não só os resultados quantificáveis de um projeto específico, farão com que o sucesso dos Pontos possa ser avaliado.

Não é mais possível advogar que seja função do Estado "produzir cultura", e a história está repleta de exemplos de tentativas que, na maioria das vezes, terminaram por conduzir a fracassos e/ou dirigismos político-ideológicos. Ao Estado cabe, no máximo, oportunizar mecanismos sustentáveis para um diálogo mais equitativo entre as instâncias organizativas, para uma maior igualdade de condições de valorização, produção e difusão dos bens e expressões culturais. Para isso é necessário reforçar e/ou constituir canais de diálogo entre Estado e agentes culturais, e que estes possam atuar de forma ativa na formulação, implementação e avaliação dessas políticas.

A etnomusicologia brasileira tem hoje uma crescente cumplicidade com as políticas públicas no país. A ampliação das linhas de financiamento trouxe uma enorme demanda pela participação de etnomusicólogos em projetos diversos. Essa participação poderá ser mais efetiva na medida em que incluir a consciência de que deva ser feita sob uma avaliação crítica não só de seus contextos, mas frente à própria ação de política cultural da qual faz parte. Entretanto, o recorte de um nível "cultural" em relação à "política" pode servir como mecanismo de dissimulação das reais questões que uma etnomusicologia crítica irá fatalmente trazer à tona. Esse recorte só fará sentido se levar àqueles que delas participam à tomada de consciência que ele é, na maioria dos casos, totalmente arbitrário. Parece fundamental que os etnomusicólogos integrantes de fóruns e debates sobre políticas culturais, resgatem a idéia da realidade como "fato social total" (Mauss, 1974), lembrando que a "música como cultura" (Merriam, 1964) pode mesmo atuar restritivamente se "cultura" for vista como um conceito neutro e como lugar de conflitos e poder, sendo necessário um olhar crítico sobre os papéis políticos de indivíduos e

grupos sociais, em suas múltiplas identidades, quando fazem música.

Referências Bibliográficas

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. (acesso: 02/2009).

BRUNNER. J.J. La cultura como objeto de políticas. Documento de Trabajo. Programa Flacso – Santiago de Chile, no. 74, Ouctubre, 1985b.

BUCCI, Maria Paula Dallari (org.). Políticas Públicas: reflexões sobre o conceito jurídico. São Paulo, Ed. Saraiva, 2006

CERTEAU, Michel. A cultura no plural. Campinas: Papirus, 1995.

CULTURA VIVA. Caderno da Ação Agente Cultura Viva. Brasil: Ministério da Cultura, 2005.

_____. Avaliação do programa arte, educação e cidadania. Org: Frederico Barbosa Silva & Herton Ellery Araújo. Brasília. Ipea, 2010.

FINNEGAN, Ruth. The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town. Cambridge: Cambridge. University Press, 1989.

GARCIA CANCLINI, Nestor. Definiciones en transición. In: Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas. MATO, Daniel. Buenos Aires: Argentina. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 2005.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a Dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: Sociologia e Antropologia, São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MERRIAN, Alan P. The Anthropology of Music. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MINC. Ministério da Cultura. Disponível em www.cultura.gov.br. (acesso: 11/2006).

MTE. Ministério do Trabalho e Emprego. Disponível em www.mte.gov.br (acesso: 11/2010)

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. São Paulo: Revista Galáxia, n. 13, jun. 2007.

YÚDICE, George. A conveniência da cultura: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Alguns aspectos do sistema musical-ritual dos Ticuna

Edson Tosta Matarezio Filho
sociais@hotmail.com
PPGAS/USP

Resumo
Minha comunicação visa descrever as linhas gerais de meu projeto de pesquisa recentemente aprovado no PPGAS/USP. Este projeto tem como foco o sistema musical-ritual dos índios Ticuna. Pretendo abordar este sistema em suas diversas relações com outras instituições com as quais ele coexiste, como, a língua, a organização social, a vida cerimonial, o parentesco e a cosmologia deste povo, ou seja, encarar as performances musicais como 'eventos musicais totais'. Acredito que estas relações possam iluminar o estudo de uma semântica musical ticuna (o 'metassistema de discurso verbal sobre a música'; a organologia; as relações entre canto e fala), utilizando os recursos da chamada "semiótica tensiva"; e as conexões da música com um quadro sócio-político-cosmológico mais amplo.

Palavras-chave: Ticuna, música, ritual.

Abstract
My communication aims at describing the outlines of my research project, recently approved at the PPGAS / USP. This project focuses on the musical-ritual system of the Ticuna people. I intend to address this system in their multiple relationships with other institutions with which it coexists, such as the language, the social organization, the ceremonial life, the kinship and the cosmology of the Ticuna people, that is, to face the music performances as "whole musical events". I believe that these relations can illuminate the study of a Ticuna musical semantic (the "metasystem of verbal discourse about music"; the organology; the relationships between song and speech), making use of the resources of the so called "tensive semiotics"; and the connections of the songs with a wider socio-political-cosmological structure.

Key-words: *Ticuna, music, ritual.*

Durante toda sua existência, a etnomusicologia oscilou, em seu dilema característico, entre um pensamento que via a música como determinada por fatos sociais/culturais ou plenamente autônoma. Merriam, ao estabelecer a etnomusicologia como o estudo da música '*como* cultura' (Merriam, 1977), abre a possibilidade de elaboração de uma verdadeira Semântica Musical, ou seja, uma consideração do "sentido da música como algo socialmente codificado em sua estrutura" (Menezes Bastos, 1995: 37), "um sistema significante pleno" (idem: 39).

Blacking talvez tenha sido o autor que melhor retratou a relação entre música e cultura em termos de uma mútua afetação de vários fatores (Travassos, 2007: 197). Uma tarefa importante da musicologia, de acordo com Travassos, é descobrir "como as pessoas produzem sentido da "música", numa variedade de situações sociais e em diferentes contextos culturais" (Blacking, 2007: 201). Ou seja, o problema por excelência da descrição etnomusicológica para Blacking,

diz Menezes Bastos, seria a investigação da semântica musical nativa (1995: 35). A questão, para o autor, poderia ser resumida da seguinte forma: "dada uma determinada estrutura fonológico-gramatical – minimamente, um *motivo* – qual o seu correspondente no plano semântico – tipicamente uma *axía* (valor) – e vice-versa?" (idem: 36). O que proponho, portanto, é uma investigação da produção de sentido que os ticuna elaboram com relação àquilo que consideram como 'música' (Blacking, 2007: 203).

Os Ticuna são indígenas falantes de uma língua considerada 'isolada', conformam uma população atual de mais de 50 mil pessoas distribuídas entre Brasil, Colômbia e Peru (Goulard, 2009: 15). No Brasil, constituem o mais numeroso grupo indígena, contando com mais de 35 mil indivíduos. Estão distribuídos ao longo da bacia do Rio Solimões (AM), com sua maior concentração no alto curso deste rio e apresentando também uma forte presença em cidades amazônicas.

Uma primeira etapa da pesquisa, diríamos de uma Antropologia do Som (Oliveira Pinto, 2001), se impõe para delimitarmos, antes de tudo, o que os ticuna consideram música. Estamos, portanto, no âmbito do que Menezes Bastos chamou de 'metassistema de discurso verbal sobre a música'(1999 [1978]: 197). O próprio termo 'música', por exemplo, que consideramos tão básico, segundo Oliveira Pinto, do ponto de vista de outros povos, "talvez até nos idiomas não-ocidentais como um todo", pode ser uma "abstração inútil" (idem: 244). Talvez seja por isso que a música seja a forma expressiva com a maior profusão de termos 'técnicos', mesmo entre não-músicos (idem: 245). Esta primeira tarefa, então, visa uma definição 'êmica' precisa de termos que se disponham no *continuum* entre os pólos "som humanamente organizado" (Blacking, 2000[1973]) e "corrente sonora qualquer" ou ruído (Menezes Bastos, 1999[1978]).

Organologia – Além dessa questão mais conceitual neste estudo preliminar do sistema ritual-musical ticuna, a declaração de Lévi-Strauss no segundo volume das *Mitológicas* de que a organologia ticuna é uma das mais ricas da América tropical (2004[1967]: 347), impõe uma investigação especial dos instrumentos musicais desses índios.

Em uma visita realizada ao Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, Oliveira Pinto relata sua perplexidade ao encontrar a seguinte descrição de um instrumento musical: "*buzina* indígena do Alto Rio". Pergunta o autor, "o que seria uma "buzina indígena"? É um trompete? Que tipo de bucal tem? Com ou sem palheta?" (2001: 264). O exemplo é bastante ilustrativo do nosso caso, pois me deparei com a mesma situação ao ler alguns textos que mencionam instrumentos musicais ticuna (Goulard, 2009; Montes Rodríguez, 2002; Sparing, 2008[1976]; ou mesmo no encarte do CD, Pereira *et al*, 2009).

A famosa declaração do compositor John Cage (1912-1992), de que os sons que a gente ouve são música, nem por isso exclui a concepção de serem humanamente organizados,

como afirma Blacking. Contudo, a definição extrema do compositor nos faz pensar no que seria 'música' para os Ticuna. Até então as análises sobre o aspecto perspectivista do pensamento ameríndio se debruçaram principalmente em seu sentido visual. Entretanto, as formulações deste pensamento (Viveiros de Castro, 2002; Lima, 1996) deixam patentes a existência de uma 'perspectiva' acústica diferenciada para as diferentes 'gentes' que habitam o mundo[5]. Afinal, se o que um ticuna considera ruído é a música para outros, quais seriam estes ruídos? Considerando que o xamã é o agente capaz de acessar o ponto de vista de outros seres, esta mudança de perspectiva acarretaria um deslocamento sonoro análogo? Ou seja, se o xamã é capaz ver como os Outros vêem (Viveiros de Castro, 2005), teria ele a capacidade de ouvir a música dos Outros? Sendo ele o mestre do canto, qual a influência desta capacidade em seu aprendizado musical? Seria ele um cantor da música alheia?

Um instrumento talvez possa nos dar alguma pista para estas questões. O *to'kü*, feito do tronco da paxiúba (*Socratea exorrhiza*), mede aproximadamente seis metros e meio de comprimento (Nimuendaju, 1952: 42; Montes Rodríguez, 2002: 95). Este instrumento – tabu para as mulheres e não iniciados, o que nos coloca a questão da especificidade de sua inserção no mencionado complexo das 'flautas sagradas' – é considerado um Ser (*du-û*), portanto, deve ser alimentado com bebida fermentada (*a-e*) durante os rituais, e possui 'principio vital' (*a-e*) [6] e 'corporal' (*ma-ũ*). Segundo Nimuendaju (*ibdem*), não se trata de um "instrumento de vento", como um trompete, mas de um 'megafone', pois apenas ampliaria o som da voz do executante. Pelas audições de gravações deste instrumento (Pereira *et al*, 2009), me parece que ele é soprado como um trompete sim, ou seja, um tipo de aerofone em que uma "corrente de ar entra em vibração através dos lábios do tocador" (Hornbostel & Sachs, 1961). Acredito que a designação 'porta-voz', proposta por Faulhaber, talvez seja mais adequada para este instrumento (2003); afinal, são os demônios (*ngo-ogü*) que falam através dele (Nimuendaju, 1952: 77; Goulard, 2009: 168). Teríamos, então, um instrumento que 'porta a voz' de outrem, como os xamãs araweté, que são o 'rádio' por quem cantam as palavras alheias (Viveiros de Castro, 1986: 543)? Contudo, se não se trata de um instrumento que produz som, mas apenas amplifica a voz que é emitida dentro dele, a classificação nativa o considera um instrumento musical?

O *to'kü* é chamado também *aricano* ou *uaricána* (Nimuendaju, 1952: 42; Pereira *et al*, 2009), assim como um outro instrumento de sopro dos Ticuna, o *buburi*. Considerado do sexo feminino, este instrumento é um pouco menor que o *to'kü*. Ambos são guardados dentro d'água

5 Lima nos dá um belo exemplo neste trecho: "Assim, *para si mesmos*, os porcos tocam flautas, que para os humanos são simplesmente os cocos (esvaziados do miolo, comida desse animal) que os porcos fuçam, provocando a emissão de um som que lembra o apito *para* uma audição humana, mas cuja musicalidade, na audição dos porcos, é tão rica como aquela das flautas" (1996: 31).

6 Um mesmo termo (*a-e*) designa o 'principio vital' e a 'bebida' do instrumento (Goulard, 2009: 169).

e tocados exclusivamente dentro do 'curral' (*puye'ũ*) durante as cerimônias de iniciação feminina (*worekücha*) (Faulhaber, 2003).

Segundo afirma o ticuna Pedro Inácio Pinheiro (*Ngematücü*), "estes instrumentos aqui presentes não são para brincadeira. São sagrados. No tempo de antigamente, era proibido vê-los, tocá-los ou mesmo se aproximar deles" (idem). Esta fala suscita diversas questões quando comparada a musicologia de outros povos. Ao dizer que os *aricanos* não são para 'brincadeira' indica a possível existência de instrumento para 'brincadeira', ou seja, que seriam tocados apenas por diversão ou para aprender a tocar, como existe na classificação kamayura (Menezes Bastos, 1999:179). Quais seriam, então, estes instrumentos para 'brincadeira'? Ou melhor, a palavra que foi traduzida como 'brincadeira', quais sentidos estão implicados em seu campo semântico?

Um importante estudo de alguns instrumentos musicais ameríndio, com base na mitologia, foi feito por Lévi-Strauss, inclusive com referências a alguns instrumentos ticuna (2004[1967]: 341-42). Importante lembrar que não existe um código mais fundamental a que os mitos se remetam, isto é, Lévi-Strauss privilegia o código culinário nos dois primeiros volumes das *Mitológicas*; contudo, o faz dialogar constantemente com o código acústico, dentre outros. Assim, por exemplo, a oposição entre o cru e o cozido, fio condutor do primeiro volume (2004[1964]), se desdobra na oposição entre ruído e silêncio, mantendo-se a referência à mesma mensagem. Já no segundo volume (2004[1967]), o par tabaco e mel desdobra-se na oposição entre instrumentos de mediação – como os chocalhos, operadores de uma conjunção controlada e desejada com os espíritos – e instrumentos das trevas – operadores de uma conjunção perigosa e temida com os espíritos. Vejamos como um instrumento musical ticuna provavelmente se encaixa neste esquema.

O maracá, instrumento bastante difundido entre os ameríndios, é, aparentemente desconhecido pelos Ticuna. No entanto, o bastão de ritmo (*rattle stick*), *ba'ma*, está presente em todas as cerimônias e cantorias. Sua batida está em contraponto, segundo Nimunedaju (1952: 45), à marcação do membranofone *tutu*, num tempo mais lento. Este bastão é sempre tocado em par, um instrumento macho e outro fêmea, como o aerofone *coiri* (*ibdem*). E da mesma forma que o idiofone de casco de tartaruga (*tori'*), o *ba'ma* é um instrumento exclusivo de certos clãs. Parte de sua matéria-prima é composta pela planta *auaí* (*Thevetia nerifolia* ou *Thevetia peruviana*), que está presente na paramentação dos mascarados dançarinos também. Está planta é extremamente tóxica, devido à presença de glicosídeos cardíacos em todas as suas partes (Schvartsman, 1979). Numa outra referência, este bastão de ritmo, *aru*, é também denominado em espanhol "palo de cascabel" (Sparing, 2008[1976]: 113), um nome popular da planta *auaí* mencionada. De fato, o som dele lembra o guizo de uma cascavel. Não por acaso, o chocalho feito de se-

mentes de *auaí* é atado no bastão na altura dos joelhos, digamos, numa área sujeita à picada de cobras. Isto coloca, portanto, juntamente com o curare (veneno de caça) este instrumente musical no sistema ticuna do veneno. De acordo com Lévi-Strauss, o veneno, no pensamento ameríndio, operaria um curto-circuito entre natureza e cultura, ou seja, reduziria ao mínimo o intervalo entre estes dois termos, causando uma invasão momentânea da segunda pela primeira (Lévi-Strauss, 2004 [1964]: 317). Como vimos, os chocalhos possuem um caráter mediador na América do Sul indígena (Lévi-Strauss, 2004[1967]: 397). No entanto, teríamos entre os Ticuna um instrumento mediador venenoso, o que põe em relação o sistema do veneno com a mediação (instrumental) com os espíritos.

Canto e Fala – Além desta questão referente à organologia, a língua ticuna também suscita uma questão etnomusicológica interessante. Sabemos que palavra *música* não encontra equivalentes em todas as línguas, o que torna a investigação da distinção entre *música* e *ruído* numa dada sociedade um dos objetivos do etnomusicólogo. Esta mesma questão de fronteira conceitual, contudo, está presente na distinção entre *canto* e *fala*.

Para os Kamayurá, povo de língua tupi, por exemplo, a 'música' (*maraka*), junto com a 'linguagem falada' (*'ñe'eng*), seria uma subdivisão da 'linguagem' de uma forma geral (Menezes Bastos, 1999[1978]: 128). A língua ticuna é tonal; ou seja, é 'cantada', os Ticuna possuem uma variação melódica no próprio falar, que é fruto da combinação dos padrões prosódicos (entonação) com os valores tonais definidos por unidades fonológicas supra-segmentais. De acordo com uma das principais especialistas na área, a língua ticuna possui cinco distinções de tons, "um caso único na América do Sul" (Soares, 2000: 17). Tal quadro, portanto, nos autoriza a buscar exemplos de análise em povos mais distantes. O estudo de Hai (2008) mostra que a língua vietnamita possui seis tons diferentes para cada sílaba, o que confere a palavra falada um movimento cantante. Nesta língua, existem diversas distinções de emissão vocal: falado, recitado, salmodiado, declamado e cantado. Ainda que uma pessoa declame uma poesia no âmbito de mais de uma oitava, que soaria para nós como um canto, não se diz que ela está cantando (idem: 327). Como se trata de uma língua tonal, o critério de distinção entre declamar um poema e cantá-lo não pode ser a variação melódica, como estamos habituados ao ouvir nossas canções. A distinção entre declamar e cantar para um vietnamita é dada pelo ritmo que se imprime ao poema (idem: 331).

Neste sentido, uma das questões que pretendo levar a campo em minha pesquisa é a seguinte: como um dos traços determinantes da música, a altura, pode ser infletido nas canções (linguagem + música), por uma língua natural com variação tonal, fonologicamente condicionada? Tal característica, portanto, entra como uma variável a mais nas recentes teorias sobre a relação entre a melodia de uma canção e a entonação da língua, como a do semioticista Luiz

Tatit (1994, 1996, 2007[1999]). Segundo Tatit, a competência do cancionista popular "está em converter os discursos orais, cuja sonoridade é por natureza instável, em canções estabilizadas do ponto de vista melódico e lingüístico, de modo que o próprio autor e seus intérpretes-cantores possam reproduzi-las conservando a mesma integridade. Se esse processo de conversão prevê necessariamente a incorporação de leis musicais (ritmo e reiteração de toda ordem), **a motivação dos contornos melódicos selecionados para cobrir os segmentos lingüísticos funda-se num hábito eminentemente entoativo**" (2007[1999]: 156, ênfase minha). Ou seja, toda língua possui um 'contorno entoativo' que é restringido culturalmente, de acordo com o conteúdo lingüístico que se deseja transmitir. Ao integrar melodia e letra em uma canção, o cancionista popular "reproduz involuntariamente as mesmas técnicas empregadas em sua fala de todos os dias" (*ibdem*). Daí o fato de tantos excelentes cancionistas populares serem analfabetos musicais (idem: 158-59). Assim, os critérios de Tatit servirão de parâmetro na compreensão do que Werlang chamou de 'sobreposições semânticas' – presentes nas canções – que existem entre a música e o mito[7] (2008: 36).

Assim, no bojo desta 'sobreposição semântica' entre a estrutura musical da canção e os motivos míticos de sua letra, os mitos ticuna nos mostram uma infinidade de menções ao código acústico, o que nos remete à relação entre a música e as classificações sócio-político-cosmológicas.

Além da análise feita por Lévi-Strauss do "instrumento imaginário" que provoca um "barulho terrível", retirado do mito ticuna "A família que se transformou em jaguares" (2004[1967]: 341-47), o 'som' está presente em diversos mitos destes índios. Num mito, coletado por Nimuendaju (1952: 125), que narra a morte de um demônio pelos gêmeos Joi e Ipi, por exemplo, uma pata (*paturí*) diz a Joi que os inimigos dele cantam o nome do herói. Em seguida, a pata diz que o herói está com a audição muito ruim e, com uma pena de sua asa, retira uma quantidade de penas de gavião-real das orelhas dos dois irmãos. Neste momento eles ouvem o demônio jaguar (*ma/ci'*) cantando e zombando da desonra da irmã deles. Ao final do mito, após matarem o demônio, um jaguar que ia passando disse a eles para que não esmagassem o crânio, pois queria fazer uma trombeta com ele. Os irmãos também pegam um osso para si, a fim de fazerem uma flauta. A alma do demônio está agora no mundo superior, atacando as almas incestuosas que chegam. Quando isto acontece, ouve-se na terra o som da trombeta deste demônio.

Música e Sociocosmologia – Por fim, pretendo seguir a sugestão de Seeger nesta mirada preliminar nos materiais ticuna, inserindo a música em um "quadro social e cosmológico mais amplo" (1980, 1987). Não só questões referentes à língua, mas também à organização social, ritual, parentesco, cosmologia, são essenciais para a compreensão do "evento musical total"

7 "... muitos dos povos amazônicos demonstram que o mito é inteligível apenas na medida em que é perceptível como música" (Werlang, 2008: 38).

(idem). Este aspecto do projeto se alinha com o que fiz em minha dissertação de mestrado (Matarezio Filho, 2010), mostrando como só é possível compreender o ritual de iniciação masculina dos índios Waimiri-Atroari em sua articulação com a mitologia, parentesco, organização social, xamanismo, performances musicais e coreográficas.

No plano da organização social, por exemplo, o sistema musical/ritual nos ajuda a iluminar alguns pontos. Como afirma Cardoso de Oliveira, as metades exogâmicas ticuna, compostas de dezenas de clãs, são unidades que "asseguram, em última instância, a coesão tribal, afetada, é verdade, pela natureza peculiar da aliança interclânica" (1983[1961]: 71). Contudo, este antropólogo não encontrava solução para a questão da "coesão tribal", pelo "fato de as alianças interclânicas tenderem a unir dois (no máximo três) *Kie* [clãs], jamais criando uma rede de relações que abranja todos os *Kie* praticamente auto-suficientes (enquanto pares de Metades Opostas) no que se refere à troca de mulheres e, conseqüentemente, à aliança interclânica" (idem: 72). De fato a questão não poderia ser solucionada levando-se em conta, como diz o autor, que o comportamento destas unidades (clãs e metades) é regulamentado "por suas instituições básicas na estrutura social global: são elas o matrimônio e o parentesco" (idem: 71). O autor, suponho, incorre no mesmo erro que levou Rivière a ver os 'grupos locais' guianenses como unidades atomizadas (2001[1984]), um produto exclusivo do parentesco. O elo que une os clãs e metades deve ser buscado em outro lugar. Como mostrei para o caso Waimiri-Atroari, índios caribe-guianense, a relação entre os 'grupos locais' era realizada especialmente durante as festas de iniciação masculina (Matarezio Filho, 2010). O mesmo afirma Seeger com relação aos "grupos cerimoniais baseados em nomes" dos Suyá, quando diz que este grupos "fazem pouco mais do que cantar juntos" (1980: 103). Ainda acrescenta este autor, que a "estrutura da música, longe de ser um reflexo, é parte da criação e contínua recriação das características duais da sociedade Suyá" (*ibdem*).

Estes exemplos nos levam a formular a hipótese de trabalho de que a "coesão social" ticuna, a relação entre os clãs e metades, deve ser buscada em seu mundo ritual/musical. Assim como Seeger ressalta que "são os eventos musicais que criam o dualismo da organização social Suyá" (*ibdem*), devemos pensar se este princípio também não se aplica à organização social ticuna. Ou seja, seriam os eventos musicais ticuna os responsáveis pela relação entre os clãs e pelo dualismo instituído pelo sistema de metades? Alguns indícios apontam que sim. Como vimos, certos instrumentos musicais, essenciais para a realização dos rituais, são de propriedade exclusiva de determinados clãs. Além do que, assim como entre os Bororo, os clãs ticuna são depositários da gestão ritual uns dos outros, ou seja, as canções pertencentes a um determinado clãs são entoadas por clãs da metade oposta (Goulard, 2009: 148). Uma investigação mais pormenorizada da estrutura clânica e da organização dualista, portanto, se faz necessária par

compreender estes atributos e propriedades. Foi o que fez Blacking quando estudou as canções de criança dos Venda da África do Sul (1967), apontando relações importantes entre estruturas musicais e padrões da vida social e cultural. Acrescenta ainda este autor uma questão metodológica interessante: "um sistema musical deveria, em primeiro lugar, ser analisado não em comparação com outras músicas, mas em relação a outros sistemas sociais e simbólicos dentro de uma mesma sociedade" (2007: 205).

Referências bibliográficas

BLACKING, John. **Venda children's songs: a study in ethnomusicological analysis**. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
_____ "Humanly Organized Sound", in: **How Musical is Man?** Seattle: University of Washingon Press, 2000[1973].
_____ Música, cultura e experiência, **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. "Aliança inter-clânica no sociedade Tükúna". In: **Enigmas e soluções: exercícios de etnologia e de crítica**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Fortaleza: UFCE. p. 54-75. (Biblioteca Tempo Universitário, 68), 1983._____ "Totemismo Tükúna?", In: **Enigmas e soluções: exercícios de etnologia e de crítica**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Fortaleza: UFCE (Biblioteca Tempo Universitário, 68), 1983
GOULARD, Jean-Pierre. **Entre Mortales e Inmortales – El Ser según los Ticuna de la Amazonía**. CAAAP, CNRS-MAEE-IFEA, Lima, 2009
HAI, Tran Quang. "Acerca da Noção de Palavra Falada e Cantada no Vietnã", in: **Palavra Cantada: Ensaios Sobre Poesia, Música e Voz**. MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elisabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira. (orgs.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008

LÉVI-STRAUSS, C. **O cru e o cozido**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1964].
_____ "Instrumentos das trevas", in: **Do mel às cinzas**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004[1967].

LIMA, Tânia Stolze. "O Dois e seu Múltiplo: Reflexões sobre o Perspectivismo em uma Cosmologia Tupi", **Mana** 2(2): 21-47, 1996.

MATAREZIO FILHO, Edson Tosta. **Ritual e Pessoa entre os Waimiri-Atroari**, São Paulo: PPGAS-USP, Dissertação de Mestrado, 2010.

MENEZES BASTOS, Rafael. "Esboço de Uma Teoria da Musica: Para Alem de Uma Antropologia Sem Musica e de Uma Musicologia Sem Homem". **Anuário Antropológico/93**, Brasília, DF, v. 1993, p. 9-73.
_____**A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1999[1978].
MERRIAM, Alan P. "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An Historical-Theoretical Perspective", **Ethnomusicology**, vol. 21(2): 189-204, 1977.

MONTES RODRÍGUEZ, María Emilia. *Libro guía del maestro – Materiales de lengua y cultura Ticuna*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2002.

NIMUENDAJU, Curt. **The Tukuna**. American Archeology. Berkeley & Los Angeles University of California Press, 1952.
OLIVEIRA PINTO, Tiago, "Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora". **Revista De Antropologia**, São Paulo, USP, V. 44 nº 1, 2001.

SOARES, M. Facó. **O supra-segmental em Tikuna e a teoria fonológica**. Volume I: Investigação de aspectos da sintaxe Tikuna. Campinas, Editora da UNICAMP, 2000.
SCHVARTSMAN, S. **Plantas Venenosas**. Sarvier, São Paulo, 1979.

SEEGER, Anthony. "O que podemos aprender quando eles cantam? Gêneros vocais do Brasil Central", in: ***Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras.*** Rio de Janeiro: Campus, 1980.
_____**Why Suyá sing: a musical anthropology of an amazonian people**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
SPARING, Margarethe et all. "Ticuna", in: **Instrumentos musicales tradicionales de varios grupos de la selva Peruana**. Datos Etno-Lingüísticos: Colección de los archivos del ILV, 36. Lima, Peru: Instituto Lingüístico de Verano, 2008[1976], p. 113-16. http://www.sil.org/americas/peru/show_work.asp?id=52312
TATIT, Luiz. **O Cancionista**. São Paulo: Edusp, 1996.
_____ **Semiótica da Canção: Melodia e Letra**. São Paulo: ESCUTA, 1994.
_____ "Da Tensividade Musical à Tensividade Entoativa", in: **Todos entoam: ensaios, conversas e canções**. São Paulo: Publifolha, 2007[1999].

TRAVASSOS, ELIZABETH. "John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada", **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 16, 2007, p. 191-200.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté: os deuses canibais**, Rio de Janeiro: J. Zahar Ed. ANPOCS, 1986.
_____ "Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena", in: **A Inconstância da Alma Selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
_____ "A Floresta de Cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos", In: **Cadernos de Campos**, São Paulo, 2005, n. 14/15.
_____ "Xamanismo Transversal – Lévi-Strauss e a cosmopolìtica amazônica", in: **Lévi-Strauss Leituras Brasileiras**, Queiroz, Ruben Caixeta de e Nobre, Renarde Freire (org.), Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

WERLANG, GUILHERME. "Musicalidade marubo, musicologia amazônica: tempo histórico e temporalidade mítica", **Revista USP – Etnomusicologia**, São Paulo, 2008, n. 77, 34-65.

Referências Fonográficas:

PEREIRA, E. M. M.; PACHECO, G.; OLIVEIRA, J. P. **MAGÜTA ARÜ WIYAEGÜ**. Cantos

AXÉ!
CORPOS E MÚSICA NA PERFORMANCE DE LEGADOS EXPRESSIVOS AFRO-BRASILEIROS.

Érica Giesbrecht
egiesbrecht@gmail.com
UNICAMP

Resumo
Durante minha pesquisa de doutorado, tive a oportunidade de conhecer de perto grupos de performances da chamada cultura afro-brasileira, que se autodenominam pára-foclóricos, sediados em Campinas – SP. Partindo de relatos de seus participantes sobre sentimentos e sensibilidades à musica, bem como seus desdobramentos no corpo, proponho reflexões sobre um tema à primeira vista místico e subjetivo, chamado nestes âmbitos de Axé, mas passível de uma análise mais aprofundada e que pode render frutos no debate etnomusicológico.
Palavras chave: corpo, música, sensibilidades

Abstract
During my doctoral research, I've had the chance of knowing further some afro-brazilian performance groups, all based in Campinas – SP. From reports of their participants of feelings and sensitiveness to the music as well as its consequences on the body, I suggest thinking about a topic maybe subjective and mystical at first glance, called Axé by the people involved in this field, but subject to further analysis that may yield interesting prospects in ethnomusicological discussion.

***Key words*:** body, music, sensitiveness.

Introdução

A intenção deste paper foi compartilhar algumas reflexões provocadas em minha pesquisa de doutorado num fórum de discussão onde acredito que estas questões têm seu lugar. Refiro-me especificamente às relações possíveis entre corpos e música, suas percepções e desdobramentos. Em meu campo de pesquisa, formado por grupos de cultura popular, empenhados em pesquisa, ensaios e apresentações de repertórios afro-brasileiros, sediados na cidade de Campinas-SP, estas densas e complexas relações costumam receber um nome bem simples, Axé.

Em primeiro lugar, gostaria de apresentar estes grupos. Pode-se dizer que seguem uma tendência mundial na qual, através de dança, música, teatro, artesanato e festivais – dentre outras manifestações – grupos performáticos recriam e divulgam os chamados repertórios 'tradicionais'[1]. Particularmente na cidade de Campinas, alguns grupos culturais buscam evidenciar uma memória rural e negra da escravidão em uma cidade que, à primeira vista, apresenta-se grande e modernizada. Tais grupos podem ser definidos como associações sem fins lucrativos,

1 Ver sobre isto Araujo 2006, Bauman 2003, Hannerz 1992, Stasi 2004, Travassos, 2004.

nas quais, ao menos a princípio, qualquer um pode tomar parte, o que se faz geralmente por meio de visita e participação nos ensaios ou encontros. Cada grupo pode manter um repertório que contemple apenas uma, ou várias formas destas expressões.

Dentre dezenas de grupos possíveis, optei por um recorte que privilegiasse ao mesmo tempo aqueles que têm se destacado no cenário cultural da cidade e que mostram diferentes relações com os repertórios que performam, ficando assim com: o Urucungos, Puítas e Quijêngues (1988), que mantém um repertório de Maracatu e Bumba Meu Boi de Pernambuco, Coco de Alagoas, Jongos Mineiro e Fluminense, Samba de Roda, Samba Lenço, Samba de Bumbo Campineiro do ciclo Rural Paulista, Lundus e Cirandas; a Casa de Cultura Nação Tainã (1989), um centro cultural que promove, além de projetos sociais, oficinas de tambores de aço, maracatu e danças de matriz africana; o Jongo Dito Ribeiro (2001), que promove rodas de jongo; e o Maracatucá (2004/2005) que se dedica ao maracatu de baque virado.

Mais especificamente, o Urucungos se formou a partir de um curso de extensão universitária oferecido na Unicamp em 1988 pela folclorista Raquel Trindade, no qual foi contemplado quase todo aquele repertório já descrito, além da danças dos orixás[2]. Com sede próxima à área central, concentra residentes de várias partes da cidade: assistentes sociais, pessoas envolvidas em projetos sociais de arte-educação, estudantes secundaristas, universitários, professores da rede pública, lavadeiras, cozinheiros, costureiros, faxineiras e aposentados, dentre os quais a maioria se identificam como negra. As idades vão de crianças e bebês, filhos de membros adultos, até pessoas idosas, geralmente membros fundadores.

Na outra ponta, num bairro periférico da zona oeste de Campinas, a Vila Castelo Branco, a fundação da Casa de Cultura Tainã mobilizava seu entorno, buscando a articulação entre a performance musical dos tambores de aço, inclusão social e arte-educação. Agregando principalmente pessoas que se declaram negras e que residem no entorno do bairro a Tainã se propõe a ser um modelo de casa de cultura múltipla, investindo tanto em projetos ligados à arte e à cultura, quanto em iniciativas que promovam a qualificação de seus assistidos no mercado de trabalho, observando também problemas básicos desta população como saúde ou acesso a bibliotecas, por exemplo. . Desde 1989, a Tainã lança programas voltados para a comunidade de maneira autônoma. A proposta deste centro de cultura consolidou-se ao longo dos anos concentrando também nas áreas de saúde e inclusão digital. Alguns dos gestores, formados pela própria experiência na Casa, atuam hoje no Ministério da Cultura e no Ministério das Comunicações do Brasil

A partir destes dois núcleos, formaram-se muitos outros grupos com a mesma proposta de pesquisa de tradições afro-brasileiras. Um projeto da Casa de Cultura Tainã, o Nação Tainã, que

2 O repertório do Urucungos foi acrescido mais tarde pelo samba de bumbo, fruto da pesquisa de seus próprios integrantes.

visava a educação informal com base em elementos das manifestações populares brasileiras, foi a fase embrionária do que se tornaria mais tarde o Jongo Dito Ribeiro. De maneira análoga, um desejo de dedicação maior à uma das performances do repertório do Urucungos, o Maracatu, deu o ponta pé inicial para a criação do que hoje é o Maracatucá.

Isto não significa dizer que importância dos dois últimos grupos se restrinja a serem meras sombras dos dois primeiros. Como coloquei anteriormente, cada um destes grupos tem sua reconhecida importância no cenário cultural campineiro, além de nos trazerem diferentes questões pertinentes às suas próprias dinâmicas.

Num cenário em que a maioria dos grupos de cultura se mostra preocupado com a performance técnica e artística, o Jongo Dito Ribeiro desenvolve uma relação espiritualizada com seu repertório, recriando não apenas a performance, mas um envolvimento denso com significados sagrados para além da dança, do canto e do batuque. Declarando-se negros de baixa renda e em geral também residentes da zona oeste de Campinas, muitos dos participantes do grupo já haviam passado pelos primeiros grupos culturais. Trata-se de um grupo mais jovem, no qual a maioria tem entre vinte e trinta anos. Dentre estes jovens de baixa renda há muitos universitários ou com formação superior concluída. Há também pessoas entre sessenta e setenta anos de idade, muitos deles parentes da fundadora Alessandra Ribeiro. Ganham destaque na comunidade por terem tido contato com expressões como jongos, batuques e sambas de bumbo durante sua infância ou adolescência.

Na outra ponta, o Maracatucá representa uma tendência recorrente em muitos lugares do Brasil (Travassos, 2004) na qual movimentos universitários interessam-se por repertórios ditos tradicionais, como parte de uma experiência acadêmica que ultrapassa os limites da universidade, explorando outros aprendizados e vivências. Este grupo é basicamente formado por alunos ou pesquisadores ligados à Unicamp e residentes no distrito de Barão Geraldo. A escolha de repertórios ligados à experiência negra no Brasil traz consigo uma série de implicações no plano social e imaginado destes universitários, às quais talvez não acessassem caso estivessem ligados a outras atividades, esportivas ou culturais, que não demandassem necessariamente o envolvimento com o mundo extra-acadêmico.

Axé

Elemento reconhecido entre freqüentadores de religiões afro-brasileiras, o Axé se traduz em energia, poder ou força da natureza; é também o poder de realização através de força sobrenatural.

Nos rituais do Candomblé e da Umbanda, a idéia de axé perpassa toda a preparação do terreiro: há axé no chão e nas paredes já que foram limpos e decorados por pessoas; aqueles que

lavam e passam as vestimentas as impregnam com seu axé, assim como os cozinheiros também temperam a comida com seus axés. Acredita-se que ao participar de cerimônias nestes lugares, compartilhando espaço, música, dança e comida os presentes recebem todo este axé, além de erradiarem os seus próprios aos demais presentes e ao lugar. O Axé é incorporado na dança dos Orixás, tocado pelos tambores e também é transmitido pela palavra, pelo hálito e pela saliva, fazendo da oralidade um ponto crítico nestes rituais: a palavra, cantada ou falada, tem força sagrada ampliada de mobilização. Todos os corpos e tudo o que passa pela manipulação humana, portanto, carrega-se de Axé, uma energia essencialmente permutável[3].

Transportada para o âmbito dos grupos culturais, a noção orienta o entendimento a cerca de performances, performers, objetos performáticos como vestes, aparatos e instrumentos, lugares, posturas, acontecimentos e sensações. Ainda que muitos dos atuais agentes destes grupos culturais estejam - ou já tenham estado - envolvidos com religiões de matriz africana, não é necessário ser membro da Umbanda ou do Candomblé para se crer no Axé. Este é mais um dos elementos advindos da experiência religiosa que compõem o panteão de elementos reverenciados como parte de um legado cultural que se quer apropriar. Seu uso secularizado, portanto é conhecido e compartilhado entre os participantes destes grupos independentemente do credo pessoal.

Corpo.

Minha reflexão sobre o Axé, começou quando ouvi a resposta de dona Rosária Antônia, participante desde a fundação do Urucungos, momentos antes de uma apresentação do grupo em um festival de dança de Blumenau (2003). Nesta ocasião, dona Rosária, mais conhecida como Sinhá, respondia o que era o samba de bumbo que o grupo logo apresentaria:

> "O samba de bumbo é uma coisa que dá um ritmo no corpo, ele chama. Só o toque do bumbo já dá aquele repique no corpo da gente, que o corpo... já acompanha. Então é uma dança que mexe muito com a gente…"

A fala de Sinhá, sobre o "repique no corpo" abre uma brecha pensarmos no corpo como receptor e transmissor de saberes, experiências e memória coletiva, na medida em que desenvolve e é desenvolvido por estas culturas expressivas do universo afro-brasileiro, e também para pensarmos no modo como a música o mobiliza.

Observando a trajetória das reflexões sobre "o corpo" na antropologia, Miguel Vale de Almeida (2004) se dá conta de que, nos discursos atuais, convivem dicotomias como subjetivo/objetivo, significado/material, ou pessoal/social em seu processo de auto-produção; o corpo

3 Ver Pierre Verger (1981) e Ivone Daniel (2005)

é ao mesmo tempo visto como um agente que produz discursos bem como seu receptáculo. Tomado como o dispositivo primevo de percepção dos seres humanos, o corpo foi o tema de infinitos debates e problematizações para as ciências humanas. Numa ponta, as correntes cognitivistas procuraram demonstrar de que maneiras os dados brutos da sensação corporal seriam processados pelo intelecto em arranjos conceituais, implicando na apreensão do mundo desde fora, por esquemas socializados da mente; na outra, a orientação fenomenológica agarrava-se à idéia de que somos treinados, através de diferentes práticas corporais a refletir sobre nosso próprio corpo e sobre o mundo à nossa volta, tendo como conseqüência apreensões exclusivas de cada pessoa/corpo. (Tim Ingold, 1994)

A perspectiva fenomenológica do corpo tem sua representação mais significativa na obra de Merleau-Ponty, cujo desafio foi contrapor-se à visão mecanicista de Descartes. Focando na percepção, enquanto experiência incorporada, o autor se convence de que o corpo é um agente e é a base da subjetividade humana. O pensamento de Merleau-Ponty remexeu nos paradigmas da etnografia, apontando o caminho para se pensar no corpo também como inscritor e não apenas inscrito pela cultura, contrariando assim a idéia de cultura como algo de superorgânico. Contudo, a posição simbolista influenciada por Durkheim, na qual o corpo reflete a sociedade, não foi completamente abandonada . A ponte de ligação entre as perspectivas cognitivistas e fenomenológicas começou a ser construída inicialmente por Pierre Bourdieu. Na tentativa para ultrapassar a separação radical entre conhecimento e prática, descentrando a construção cognitiva do conhecimento e abolindo as dualidades entre mente e corpo, próprias do fato de concomitantemente termos e sermos corpos, o autor empresta de Marcel Mauss o conceito de "habitus", como repetição de práticas corporais inconscientes. Embutida no habitus está a idéia generativa de poder, que dentro de um campo cultural pertence aos agentes sociais detentores de maior capital cultural.

Um pouco mais tarde, os pensamentos de Bourdieu e Meleau-Ponty inspirariam a proposta de Csordas (1990) da incorporação (embodiment) como possível novo paradigma para a disciplina antropológica. Insistindo na idéia de que a prática se assenta no corpo socialmente informado, o autor esquematizou a dissolução das dualidades mente/corpo e sujeito/objeto. Por um lado, bastante influenciado pelo engajamento sensível com o mundo proposto por Merleau--Ponty, Csordas parte do postulado de que o corpo não é um objeto para ser estudado em relação à cultura, mas deve ser antes considerado como sujeito da cultura. Por outro, contrariando o que se compreende como um legado cartesiano, o corpo deixa de ser uma substância previamente dada, pertinente ao reino da natureza e em cima da qual irá se inscrever o que é da ordem da cultura. Antes, apresenta-se como corporalidade ou corporificação, ou seja, enquanto experiência que reúne afetos, afeições, e o habitus elaborado por Bourdieu (1977).

Atento às discrepâncias persistentes nas obras dos dois autores - para Merleau-Ponty, entre sujeito e objeto no domínio da percepção, e para Bourdieu, entre estrutura e prática, no domínio da prática - Csordas se deu conta de que ambos já invocavam a incorporação, cabendo-lhe então encontrar um princípio metodológico para reuni-las. Uma vez estabelecido o ponto de intersecção entre os dois pensamentos, Csordas constitui sua tese de que o corpo está embutido em nossos pensamentos, e de que reflexivamente também damos corpo aos conceitos através de metáforas e da imaginação, conduzindo-nos precisamente ao reconhecimento das projeções imaginativas corpóreas como uma via para a produção de sentido e para a construção de relações empáticas com outros corpos . Assim o corpo é em si sujeito, unidade a partir de qual se pensa cada um em relação aos outros .

Csordas portanto nos ensina que longe de ser uma massa moldável e inerte que possuímos, pertinente ao domínio da natureza e passível da invasão por esquemas abstratos da cultura, o corpo é antes um local de interação, apropriação e reapropriação. É o que usamos para nos determinarmos enquanto self ou auto-identidade; é um sistema-ação, um modo de práxis, e a sua imersão prática nas interações cotidianas é essencial para as narrativas pessoais. Como conseqüência, as reflexões de Csordas sobre os processos de incorporação nos são muito caras, por estarmos tratando de mecanismos de manutenção da memória social.

Se o corpo é o resultado da incorporação de experiências e ao mesmo tempo o ponto de partida da produção de sentidos, por meio do qual relações e interações com outros corpos são possíveis, estamos diante de um extraordinário receptáculo da memória coletiva, capaz de projetá-la e reafirmá-la quanto mais intensas forem estas interações. Pensar na incorporação da experiência, neste sentido, significa admitir que o corpo é tanto seu produto quanto seu produtor.

O campo etnográfico de minha pesquisa de doutoramento nos coloca justamente diante de um terreno no qual performances são a via pela qual a história dos povos africanos e de seus descendentes no Brasil é rememorada. A prática destes repertórios constitui efetivamente o modo operacional de incorporação e de inscrição desta memória nos corpos/sujeitos de seus participantes (Connerton, 1999).

Música transmitindo o axé entre corpos.

Colocadas as premissas a respeito das possibilidades do corpo, podemos partir para um segundo momento em nossa reflexão, a relação deste corpo com a música. Além da fala de Sinhá, inúmeras vezes presenciei momentos em uma única pessoa, ou um número reduzido de pessoas, parecia intensificar a performance do todo um grupo, simplesmente pelo fato de começar a dançar, cantar ou tocar um instrumento. Um dos exemplos é o ensaio do Urucungos, que

não começa de fato até que seu percussionista mais experiente, Alceu Estevam, comece a tocar. Sendo ele uma liderança reconhecida, é claro que simboliza as ações possíveis, a vontade e a mobilidade, no sistema hierárquico tácito do grupo. Entretanto, parece haver algo em seu toque capaz de mobilizar sensivelmente aos ouvintes/dançantes que compartilham lógicas e sentimentos socializados no contexto daquele grupo. Assim como Alceu é capaz de "esquentar"ou samba quando toca um instrumento, Sinhá é uma das dançarinas que parece contagiar as demais, simplesmente pelo fato de dançar entre elas.

Assim como no Urucungos, existem aqueles dentro do Jongo, do Maracatucá e nos vários grupos formados pela Casa de Cultura Tainã capazes de provocar a sensibilidade dos demais participantes das performances de maneira arrebatadora, envolvendo também as platéias, quando presentes. Seus, toques, danças ou vozes fragmentam os limites entre performers e assistência, catalisado emoções, disposições, sons e movimentos numa experiência única e coletivizada. Quando esta habilidade é reconhecida em alguma pessoa, é comum dizerem que se trata de seu Axé.

A palavra Axé permeia os acenos, cumprimentos e despedidas, os votos de uns para com os outros ou dos grupos para com suas audiências, como uma evocação da paz da felicidade que se deseja a outrem. Ao final de cada encontro, ensaio ou apresentação, o grupo Maracatucá se junta para um abraço coletivo em volta dos instrumentos, do qual a platéia também é convidada a fazer parte. Durante este abraço todos se agacham olhando-se nos olhos e então vão esticando as pernas levantando-se todos juntos, ao mesmo tempo em que pronunciam um "Aaahh", inicialmente em volume baixo mas que vai se intensificando a medida em que os corpos se levantam, culminando num estrondoso "xéééé", no qual as costas de todos perpassadas pelos braços dos que estão ao lado inclinam-se para trás; rostos miram o alto e bocas se abrem ao som do "é", seguindo- se gargalhadas e relaxamento

No caso dos performers, seus axés são considerados energias pessoais, que podem contagiar outros corpos quando acionadas através de toques, cantos e danças. Mas como tratar de um aspecto aparentemente 'místico' como este em um fórum que se quer, a princípio, acadêmico? É justamente observando outro campo religioso que Csordas (1990) se depara com uma situação análoga: o falar em línguas, recorrente nas religiões de orientação pentecostal. Falar em línguas significa comunicar-se com o Espírito Santo, entretanto palavras são dispensáveis nesta comunicação. Há um momento propício durante o culto para que a conversa com o divino se inicie, marcado por orações individuais de cada presente no templo, muitas vezes ao som de música de fundo com o propósito de levar a introspecção. Quando a comunicação tem início, o fiel se

sente tomado pelo Espírito de Deus, que passa a falar com ele e através dele. Seu corpo pode rodopiar, cair, seus braços podem agitar-se no ar, há comumente choro e gemidos que entremeiam uma língua incompreensível, pronunciada em alto som no meio da igreja.

O processo pode acontecer com várias pessoas ao mesmo tempo, resultando em um cenário de corpos vibrantes e estrondosamente sonoros, que comunicam aos demais as mensagens do Espírito Divino, sem uma palavra reconhecida sequer. Neste momento o Espírito comunica individualmente a cada um, podendo esta mensagem ser única e diferenciada para cada presente. É comum a reação em cadeia: falando através de um, o Espírito de Deus pode tocar e tomar a outros corpos, que passarão também a proferir a língua ininteligível do sagrado.

A etnografia das manifestações pentecostais leva Csordas a pensar nas possibilidades de retenção e transmissão de mensagens de nossos corpos, que driblando as vias de inteligibilidade normativa, se fazem compreender através de mobilidade, reação emocional e disposição participativa. Produzindo sons, movimentos e reações emotivas como choros, clamores e gemidos, são os próprios corpos a viabilizar a transmissão da mensagem do Santo Espírito a outros, vistos pelo autor como receptáculos da compreensão e possíveis retransmissores desta em uma cadeia múltipla e limitada apenas pelo número de pessoas presentes em um mesmo recinto.

O esforço de Csordas vai no sentido de extrapolar as paredes de um templo de igreja para pensar nos conteúdos que nossos corpos transmitem uns aos outros diariamente. Mais do que moldar-se e retransmitir ordens sociais, corpos as filtram e reinterpretam, perfazendo um processo reflexivo em que também moldam a cultura. As possibilidades do corpo vislumbradas pelo autor nos permitem retomar a noção de Axé nas performances de legados afro-brasileiros. Corpos produtores de toques, danças e cantos comunicam-se com outros pela via da performance, transformando suas formas, dinamicidades e intensidades.

Entretanto, neste campo temos um diferencial. Mais do que movimentos, externalização das emoções e sons, corpos produzem ritmos, aos quais outros corpos interpretam e respondem. Volto à segunda parte da fala de Sinhá: *"Só o toque do bumbo já dá aquele repique no corpo da gente, que o corpo... já acompanha. Então é uma dança que mexe muito com a gente..."*

Tia Denora (2000), nos mostra que música não é meramente um meio significativo ou comunicativo, mas extrapola estas instâncias verbais. Concebendo a música como uma força social, a autora se interessa por suas possibilidades de agência, sua influência na composição dos corpos, na maneira como experimentam emoções e a passagem do tempo. Observando exemplos de escuta, produção e manipulação musical no dia-a-dia, a autora se convence de que a música orienta modos de conduta, refutando concepções semióticas a respeito desta agência: acredita antes que as abordagens semióticas pecam quando atribuem poderes a estruturas simbólicas musicais que, uma vez decodificadas, passariam a agir nos seres humanos. Afinal,

se a música tivesse o poder de provocar estados e reações *per se,* etnografias relacionando-a com a vida social não seriam necessárias. Ao invés disso, Denora prefere uma abordagem que privilegie códigos compartilhados entre ouvintes, e de que maneiras os elos entre suas vidas e seu meio musical vão sendo construídos processualmente[4].

Definidas as bases de seu pensamento sobre este 'poder'da música, Denora traz para o campo musical o conceito de *affordance,* utilizado em vários campos, como em psicologia de percepção, psicologia cognitiva, design industrial, design de interfaces, inteligência artificial, dentre outros. Simplificadamente, affordance pode ser entendida como a capacidade de um objeto convidar, permitir ou induzir um indivíduo a realizar uma ação. Um exemplo na área do design seria o de uma maçaneta de porta propositalmente redonda, convidando o usuário a girá-la. Do mesmo modo, uma vez compartilhados códigos de escuta e comportamento frente à determinada manifestação musical, o corpo seria convidado a agir *"Só o toque do bumbo já dá aquele repique no corpo da gente, que o corpo... já acompanha"*.

Conciliadas, as reflexões de Denora e Csordas nos permitem trazer o Axé da música para dentro do debate teórico, como um importante elemento na formação e continuidade dos grupos culturais afro-brasileiros de Campinas, organizando e sincronizando suas energias, orientações de conduta, emoções e entendimentos. Comunicando-se diretamente com outros corpos, por vias para além de inteligíveis, o corpo de certos tocadores está apto a mover os demais, sensibilizando-os em diversos níveis. Esta hiper-comunicação, entretanto, vai além das capacidades corpóreas, por utilizar-se de certos aparatos, os instrumentos musicais, extensões dos corpos de seus tocadores, produzindo paisagens musicais. Estas, por sua vez, envolvem ouvintes/dançantes com sua força dinâmica, quanto mais densas forem suas relações e experiências com aquela música. Os corpos respondem, num moto contínuo que reverbera naqueles tocadores, iniciando-se uma experiência cíclica enérgica reconhecida como o Axé.

Bibliografia:

ALMEIDA, Miguel V.; **O Corpo na Teoria Antropológica**. Revista de Comunicação e Linguagens, v. 33, p. 49-66, 2004.

ARAÚJO, Samuel. Em busca da inocência perdida? Oralidade e Tradição e Música no Novo Milênio. In: TUGNY, Rosângela; QUEIROZ, Ruben (Org.). **Músicas africanas e indígenas no Brasil.** Belo Horizonte: Ed. UFMG 2006. p. 59-70

BAUMAN*, Zigmund;* **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

4 Ver capítulo metodológico.

BOURDIEU, Pierre; **Outline of a Theory of Practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 1977 (1972).

CONNERTON, Paul; **How Societies Remember**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989

CSORDAS, Thomas; "Embodiment as a Paradigm for Anthropology", **Ethos,** v. 18 (1): p. 5-47, 1990.

DANIEL, Yvone; **Dancing wisdom: embodied knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé.** Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

DENORA, Tia; **Music in Everyday Life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

HANNERZ, Ulf; **Cultural Complexity**. New York: Columbia University Press, 1992.

INGOLD, Tim; "Introduction to Culture", in INGOLD, T., org., **Companion Encyclopaedia of Anthropology**, Londres: Routledge, 1994.

MERLEAU-PONTY, M., **Phenomenology of Perception. Evanston**, IL: Northwestern, University Press, 1962.

STASI, Carlos; World Music e percussão: primitivismo nos "Brasis" de sempre. **ARTEunesp**, São Paulo, v. 16, p. 173-184, 2003/2004.

TEIXEIRA, João Gabriel. L. C. (Org.) ; GARCIA, Marcus V. C. (Org.) ; GUSMAO, Rita. (Org.) . **Patrimônio Imaterial, Performance Cultural e (re)tradicionalização** . 1. ed. Brasília - DF: Universidade de Brasília - UnB - TRANSE/CEAM, 2004.

TRAVASSOS, Elizabeth; Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular. In: Teixeira, João Gabriel L.C.; Garcia, Marcus Vinícius C. & Gusmão, Rita (orgs.) **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização.** Brasília: ICS-UNB, 2004.

VERGER, Pierre Fatumbi - **Olóòrisà: Escritos sobre a Religião dos Orixás**. São Paulo: Ágora, 1981.

O RISÍVEL EM TESSITURAS VOCAIS

Érica Onzi Pastori
ericapastori@gmail.com
Mestrado em Antropologia Social - UFRGS

Resumo

Abordo neste artigo, por meio da metodologia etnográfica alicerçada no uso da observação participante que realizo no Coral da UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), a relação estabelecida pelos coralistas que o integram entre vozes e gênero. Volto minha atenção às jocosidades produzidas entre os grandes naipes de homens e mulheres, procurando compreender o humor vinculado às hierarquias e ao prestígio que constituem as relações do coro. Tais brincadeiras possivelmente sejam a maneira mais usual dos coralistas falarem acerca da associação de gênero às tessituras compositora do relacionamento que nutrem com suas próprias vozes e as dos colegas de coro. É pelo humor que os coralistas expressam os valores de gênero - feminilidade e virilidade - associados à voz e mais especificamente, às tessituras. Além do uso de reflexões antropológicas voltadas para o tema de gênero num ambiente de práticas musicais, procuro utilizar os princípios da tendência da antropologia das emoções que enfatiza os contextos nos quais surgem os discursos emotivos, para captar os significados das emoções com suas variações existentes num mesmo grupo social e que são decorrentes das circunstâncias em que se manifestam, procurando também perceber as consequências da expressão dos sentimentos nas relações sociais. Sugiro, por fim, que há uma "escala de gênero" vinculada às tessituras que nem sempre coincide com a relação estabelecida entre gênero e sexo; são nos casos de descontinuidade entre sexo, voz e gênero que surge o espaço para o risível.

Palavras-chave: voz, gênero, humor.

Abstract

In this article, I present observations regarding the relationship between gender and voice as established by choralists of the Federal University of Rio Grande Sul Choir. By means of the ethnographic technique of observant participation, my attention has centered on the jocosities exchanged between groups of male and female choir members; the attempt is to understand the connection between humour, hierarchy and prestige. Such jesting may possibly be the more common way for the choralists to express themselves with regard to the association between gender and vocal range. Courtesy of humour, the members manifest the gender values – femininity and virility – connected to voice, and more specifically, to vocal range. Besides using anthropological thought published about the theme of gender in musical practice, I have sought to incorporate contributions originating from the area of Anthropology of Emotions, where there is an emphasis on the contexts in which emotional discourses arise. This way, it may be possible to capture varying forms of emotional meaning within the same social group, meanings which in themselves are a direct result of the circumstances that they are expressed in. The effects of emotional expression on internal social relationships are also considered. I finally suggest that there is an internal « gender scale » that exists in relation to vocal range that does not always coincide with the standard relationship established between gender and biological sex; it is precisely within the discontinuities between biological sex, voice and gender that the space for laughter is created.

Keywords: *voice, gender, humour.*

A empresa antropológica, quando envolvida na constituição de uma abordagem antropológica para o fenômeno das emoções, produziu problemáticas semelhantes a outros fenômenos para os quais já lançara seus tentáculos relativizadores, comparativos e contextualizadores; desestruturou certezas individualistas, subjetivistas e biologizantes. Mais recentemente, surgiu o tentáculo sensível às micropolíticas captando elementos situados na dimensão política do *discurso emotivo*, apontando para o papel retórico da expressão e da atribuição das emoções (Crapanzano, 1994).

A sensibilidade antropológica rejeita o pensamento comum ocidental que atribui origens instintivas a elementos da experiência humana tratando-la como assunto estritamente individual. Fundamental para os antropólogos é alcançar o deslocamento desse imaginário naturalizante e individualista, num movimento que permita surgir a ideia de que sentimentos são produzidos socialmente, nas relações sociais e, sendo assim, as emoções não "estão lá" no corpo e desde sempre, como uma matéria à disposição de todas culturas que moldariam e atribuiriam nomes diferentes para um fundamento comum, pancultural.

Segundo Rezende e Coelho (2010), nos anos 1980 nos Estados Unidos nasceram as etnografias de Abu-Lughod (1986), Lutz (1988), Rosaldo (1980), que conformaram o que veio a ser denominado de *campo da antropologia das emoções* por Catherine Lutz e Geoffrey White, num artigo de 1986 publicado no *Annual Review of Anthropology – The Anthropology of Emotions*. Tais estudos antropológicos sobre as emoções partiam "de uma perspectiva relativista que tratava os sentimentos como conceitos culturais que mediam e produzem a experiência afetiva" (Rezende e Coelho, 2010: 14). A sua principal contribuição foi uma forte desestabilização da dicotomia entre estados subjetivos e sentimentos sociais, posto que "as próprias ideias de pessoa e de subjetividade passam a ser vistas como construções culturais" (*ibdem*, p. 14).

Mais recentemente os antropólogos estudiosos das emoções têm enfatizado os contextos nos quais se manifestam os discursos emotivos, procurando um tropos que além de relativizador, ofereça uma análise de um ponto de vista pragmático acerca das situações sociais específicas em que os discursos emotivos são expressos.

Tessituras vocais e gênero

Na antropologia cujos esforços reflexivos voltam-se para o problema de gênero, a obra *Sexo e Temperamento* de Margaret Mead, publicada em 1935, é uma das referências clássicas. Nela, Mead constrói por meio da comparação de três sociedades da Nova Guiné a tese de que a associação realizada entre sexo e temperamento não está na ordem da natureza, posto que se trata de um constructo cultural. Para ela, são dos diferentes condicionamentos, e particular-

mente os da primeira infância, que surgem as diferenças culturais. "As padronizadas diferenças de personalidade entre os sexos são (...) criações culturais às quais cada geração, masculina e feminina, é treinada a conformar-se" (Mead, 1969: 269).

A proposição de Mead contrapõe-se ao senso comum de sua sociedade cuja tendência é a biologização das diferenças de temperamento, ou melhor, de sua sexualização; ao fazê-lo colaborou com as lutas de feministas, por oferecer um conhecimento que permite a ampliação do imaginário ocidental de como podem ser as relações entre homens e mulheres, quais ideais de personalidade social são atribuídos a cada um em outras sociedades, como revelou, por exemplo, seu estudo entre os Arapesh e os Mundugumor, nos quais inexiste uma atribuição de temperamentos distintos para homens e mulheres ou, como constatou entre os Tchambuli, a associação entre temperamento às mulheres e aos homens é o simétrico inverso do temperamento que idealizamos para os sexos.

A dissociação de sexo e personalidade social realizada por Mead no estudo da existência e inexistência da associação desses dois termos em diferentes sociedades foi fundamental para a observação de um aspecto antropológico das práticas que inspiram este exercício. Práticas que não são de uma sociedade simples, como é o caso dos Arapesh, dos Mundugumor e dos Tchambuli estudados por Mead; meus estudos voltam-se a um micro-cosmo de nossa sociedade complexa.

A partir de jocosidades que constituem a relação interna aos naipes de homens e de mulheres do Coral da UFRGS, proponho que há uma "escala de gênero" associada à tessitura[5]. 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. Nessa escala, os tenores e as contraltos são os "invertidos" pois localizam-se, respectivamente, nas zonas de menor masculinidade e feminilidade, ou melhor, nas zonas onde a tessitura corresponde ao gênero do sexo oposto, enquanto as sopranos e os baixos são da tessitura onde a zona na escala de gênero ajusta-se ao sexo.

As jocosidades que associam tessitura à escala de gênero no Coral da UFRGS surgem entre os naipes de homens – baixos e barítonos provocam os tenores - e entre os naipes de mulheres – disputas entre sopranos e contraltos, mezzo-sopranos brincam com seus potenciais masculinos -, e sendo assim, talvez seja oportuno pensarmos que temos aqui um humor que

5 "En italiano, "tessitura" significa tejido, trama. Es, pues, la contextura misma de la voz. Es el conjunto de notas con las cuales se canta, se "borda" con absoluta comodidad. En general, la "tessitura" abarca una decena de notas, en las que el cantante puede dar el máximo, tanto en cuanto a voz como en cuanto a articulación y dicción". (Mansion, 1947: 72)

regula os ideais de gênero no interior das vozes de mulheres e de homens.

Portanto, a partir de um coral misto procuraremos refletir como é vivenciada a tipificação de vozes cujos princípios taxonômicos revelam certa inconsistência em textos de musicologia. Ora as vozes são classificadas como vozes de homens, de mulheres e de crianças (Faure, 1886; Emmanuel, 1954), ora como vozes infantis, femininas e masculinas (Opdebeeck e Petillot, 1989; Bennett, 1998), sendo que nessa taxonomia, a voz do contratenor, cuja tessitura pode ser de contralto e de soprano, é classificada como uma voz masculina (Bennett, 1998). Elizabeth Travassos no artigo *Um objeto fugidio: voz e "musicologias"* (2008) indica-nos que "nas enciclopédias e dicionários musicais, as vozes são classificadas, em primeiro lugar, por gênero (lembram alguns autores que se trata de um traço sexual secundário)" (p. 21). Temos a breve sugestão oferecida por Travassos acerca da existência de um ponto delicado nos parâmetros de classificação das vozes consagrada na literatura musicológica. E essa maior sensibilidade refere-se justamente às relações entre sexo e gênero, tópico que procuraremos desenvolver aqui.

Os naipes do Coral da UFRGS

O Coral da UFRGS é composto por cantores e cantoras amadores, que entram no coro quando aprovados no teste de seleção de vozes, também chamado de teste de admissão, realizado pela diretoria do coral com o objetivo de reposição de integrantes para manutenção do coro. É nesse teste que os candidatos aprovados são classificados em naipes, o que permitirá ao neófito, ao iniciar os ensaios, ter um lugar na sala de ensaios: mais à direita ou mais à esquerda, entre os homens ou entre as mulheres, entre as vozes graves (baixos e barítonos para os homens e contraltos para as mulheres) ou entre as agudas (tenores e sopranos), entre as mais graves dentre as agudas (há uma subcategoria de mezzo-sopranos e nos tenores, quando necessário, há tenores um e dois), entre as mais graves dentre as mais graves (baixos e contralto dois) ou ainda poderá localizar-se em meio às mais agudas dentre as agudas (tenor um e soprano um). Na partitura, deverá seguir a linha de seu registro e se não souber lê-la, terá ao menos de se localizar nela e aprender as partituras por meio da audição dos colegas de naipe, possivelmente seguindo o coralista que é habilidoso e que dá segurança para os colegas de seu naipe. As salas de aula utilizadas para os ensaios têm a seguinte partição: mulheres ficam à frente, homens atrás; sopranos e tenores à direita, contraltos e baixos à esquerda. Algumas alterações dessa ordenação estão transcorrendo em ensaios devido à atual falta de tenores no coral, naipe deslocado para as classes que ficam entre as contraltos e as sopranos na primeira fila do coro.

Podemos pensar, portanto, que no mundo do canto coral classificar as vozes é um ato fundamental pois permite o aprendizado das partituras do repertório do coro. A classificação

das vozes é realizada a partir de dois parâmetros, sexo e tessitura. Ainda que tais parâmetros sejam atribuídos pelos integrantes do coro ao domínio da natureza, sendo portanto, da ordem do imutável, os coralistas sabem que é possível a alteração de naipe - ou por meio de aprendizado de técnica vocal, permitindo um deslocamento, por exemplo, de soprano para contralto, de mezzo-soprano para soprano, de barítono para tenor, ou por meio de alterações fisiológicas. Às modificações da ordem natural, são as mulheres quem mais são sucetíveis. O ciclo menstrual, segundo a preparadora vocal do coro, pode modificar um pouco a altura da voz, porém, é com a gravidez que transcorrem as maiores modificações na voz das mulheres, quando se processa o *amadurecimento da voz*, podendo ocorrer também mudanças indesejáveis na voz em decorrência do excesso de certos hormônios secretados pelos ovários. Nessas mudanças hormonais, uma soprano pode alterar suas qualidades vocais transformando-se em uma contralto e é por esse motivo, dizia-nos a preparadora vocal, que as cantoras realizam um controle de hormônios para não se processarem mudanças que descaracterizem as suas vozes.

No coro, há basicamente quatro tipos de vozes. Classifica-se os coralistas em vozes de mulheres e de homens; vozes graves e agudas. As mulheres cuja tessitura localiza-se em frequencias agudas são sopranos enquanto que as contraltos localizam-se na zona grave; os homens de tessitura aguda são denominados tenores e os de grave, baixos. Acima mencionei outras divisões efetuadas no interior dos quatro tipos básicos de vozes, sub-categorias que procuram apreender mais especificidades das tessituras e que na literatura especializada sobre canto encontramos a sua categorização como vozes médias - mezzo-soprano, barítono e mezzo--contralto – localizadas entre as vozes graves e agudas. Todas essas matizes vocais são utilizadas no Coral da UFRGS.

Escala de gênero relacionada às tessituras

Participo do Coral da UFRGS como coralista no naipe das mezzo-sopranos desde março de 2010, quando houve um teste de admissão. Já no primeiro ensaio fiquei intrigada com as pequenas rivalidades jocosas constitutivas das relações entre os dois grandes naipes de mulheres, contraltos e sopranos. Há um fundo a partir do qual nascem implicâncias e provocações tanto entre as integrantes dos dois naipes, assim como nos comentários do regente do coro - o qual, frequentemente, refere-se às contraltos como "a cereja do bolo", aquele detalhe que dá o toque especial ao coro.

O "fundo" que procuro descrever pode ser pensado como o estabelecimento de uma hierarquia/assimetria de prestígio, na relação das vozes das mulheres, na qual as sopranos gozam de um status superior às contraltos. Ter a voz mais aguda é melhor do que grave. Há inclusive

entre as sopranos o reconhecimento de que ser contralto é mais difícil pois lhes é reservado um trabalho nas partituras que não segue a melodia, diferentemente das sopranos que seguem a linha melódica, o que exigeria das mulheres de registro grave mais estudo. Ainda assim, segundo uma soprano do coro, *ser soprano é mais difícil* porque exige mais da voz, há maior exigência técnica das sopranos para um alcance de qualidade das notas agudas – a manutenção da qualidade no canto de notas agudas está estreitamente vinculada ao controle do volume e à manutenção do timbre.

À hierarquia de prestígio percebida, parece-me que há uma associação de gênero às tessituras que independe do sexo, e é assim que nas vozes das mulheres o ideal de feminilidade está vinculado às sopranos. Não sei se tal associação informa implicâncias inter-naipes, mas posso afirmar que há uma percepção difusa acerca dela e que pode aparecer em comentários internos aos naipes. Mencionarei um exemplo que nos auxilia a perceber a associação. Lembro-me de uma maneira ainda muito nítida o episódio transcorrido num ensaio do coro formado no ano de 2009 na disciplina de canto coral oferecido no curso de Música e que cursei de forma extra-curricular, quando ainda era aluna do curso de Ciências Sociais. Uma colega de naipe, aluna do Bacharelado em Música com ênfase em canto, chegara entre as mezzo-sopranos e nos saudou em tom muito grave, com um sorriso malicioso no rosto e uma postura "masculinizada" - pondo a mão direita na cintura e posando com uma intencionalidade masculinizadora: "Oi pessoal... Sou mezzo...", seguindo muitas risadas dela, minhas e da nossa outra colega de naipe.

Conforme Els Lagrou, esse tipo de brincadeira de inversão dos papéis de gênero é muito comum entre os kaxinawa, que são aficcionados pela mimese enquanto brincadeira, a qual, conforme a etnóloga, é uma maneira de experimentar o ponto de vista do outro (Lagrou, 2006). Não percebo a mesma paixão pela brincadeira de inversão dos papéis de gênero entre os coralistas, mas as insinuações com tonalidades sarcásticas à possibilidade de ego ser outro aparecem em intervalos de ensaios ou em contextos de sociabilidade do coro.

Se rivalidades perpassam as relações entre os naipes das mulheres, entre os homens não é diferente. Atualmente há uma ausência compositora do coral da UFRGS. O naipe dos tenores está em clara desproporção na relação com os outros naipes do coro. No site do coral há o anúncio de que as inscrições para vozes no naipe dos tenores estão abertas. A ausência de um naipe consistente de tenores não passa despercebida pelos coralistas e preocupa tanto os membros da diretoria e professores, como também intregrantes mais experientes do coro. Há somente 2 tenores para 10 sopranos, 7 contraltos e 6 baixos e barítonos. Se algum dos dois tenores não pode estar presente em uma apresentação, a performance fica diferente pela proporção das vozes que é alterada.

Com a atual ausência de tenores que remodela inclusive a disposição das vozes na sala

de ensaio e nos palcos de apresentações, surgem comentários entre os coralistas. As mulheres especulam que a ausência deve-se ao fato de que os homens estão menos dispostos a dedicarem um tempo de seu cotidiano a um coral; já entre os homens dos naipes baixo e barítono as sugestões explicativas surgem em tom sarcástico. Como exemplo, houve um episódio, na saída de um ensaio, quando nos dirigíamos para um bar da Cidade Baixa, bairro boêmio de Porto Alegre, a fim de confraternizarmos. Um dos integrantes do naipe dos baixos contava a mim e a outros colegas do coral que "quando era tenor...", ficou sabendo da preferência das mulheres pelos baixos, decidindo tornar-se baixo. A maneira que ele nos narrava a suposta transição de naipes, em tom levemente sarcástico, mas com a possibilidade de estar falando algo que realmente aconteceu, não retira da história o potencial de nos indicar uma tensão entre naipe e gênero constitutiva da estrutura de relações das classes de vozes deste coro.

Podemos perceber que ter a voz grave - ser baixo ou barítono - indica maior masculinidade, e consequentemente, os tenores perdem na escala de masculinidade, que encontra nos baixos seu ideal. Por seu turno, os naipes de mulheres encontram o ideal de feminilidade nas sopranos, e sendo assim, a voz aguda está no topo da escala de feminilidade, ocupado pelas sopranos seguidas pelas mezzo-sopranos, mezzo-contraltos e contraltos.

Essa assimetria de poder entre as vozes - se aquilo que desenvolvemos acima está correto - está relacionada aos ideais de feminilidade e de masculinidade que estão associados às vozes. Não podemos concluir disso que o valor atribuído às tessituras está subjugado ao gênero, podemos tão somente afirmar que há uma associação entre tessituras e gênero que, dependendo do naipe, defronta-se com a associação estabelecida entre sexo e gênero. Nestes casos em que há descontinuidade, surgem os elementos que são elaborados pelos integrantes do coro na forma de jocosidades.

Rir do gênero das vozes

Els Lagrou nos lembra que os filósofos mostraram a ligação que há entre riso e alegria e, para além dessa, relações entre riso e controle social, exclusão e agressividade, entre o riso e a dor, entre o riso e a morte. Os etnólogos, por seu turno, estudaram pouco o fenônemo do riso, voltados principalmente para as relações jocosas, que conteriam uma função de alívio por meio da inversão controlada (Lagrou, 2006).

Acompanhando os estudos clássicos da antropologia que relacionam o riso à estrutura social, procurei mostrar que o humor dos coralistas é a maneira encontrada por eles para falar de um conjunto de valores que está para além do coro e que também dá forma ao próprio coral, fornecendo inclusive elementos para a compreensão da ausência ou quase ausência de tenores

que conforma o coro atualmente.

Com Lagrou, podemos exercitar uma reflexão pressupondo que "as atitudes perante o humor e os diferentes tipos de humor privilegiados variam de acordo com o sistema de valores e as questões epistemológicas privilegiadas por uma cultura" (Lagrou, 2006: 56). No Coral da UFRGS, há o humor que tematiza a associação de gênero às tessituras e, nesse sentido, podemos imaginar que o coro está inserido num contexto sócio-cultural em que a virilidade e a feminilidade são valores privilegiados e, possivelmente, a estrutura dual do coro – homens e mulheres, vozes agudas e graves – fertilize o sistema de valores do contexto social metabolizando-o conforme sua própria estrutura.

Temos ainda a pergunta que Clastres enfrentou ao estudar os Chulupi - "de que ríem os índios?" (Lagrou, 2006). Para nós, a pergunta ajustada é *de que ríem os coralistas*? Uma primeira resposta, acompanhando o que já trabalhamos acima, é de que os coralistas ríem da atribuição de valores de gênero às vozes, brincando com as possibilidades de ser outro por meio da mimese das suas qualidades vocais e também por posturas e gestos estereotipados desse outro. Mas será somente isso? Será que eles não ríem também do nascimento de outras possibilidades de conexão de tessituras a gênero que vão além do dualismo feminino/masculino? Ríem-se dos "sub-homens", categoria sugerida por Christian Bromberger (1995), e das "sub-mulheres"?

Acredito que a ideia de o riso surgir pelo cruzamento de gêneros atribuídos à voz e ao sexo numa mesma pessoa – sendo assim, os tenores, os contratenores, as contraltos e até mesmo as mezzo-sopranos, as pessoas localizadas na encruzilhada de feminilidade e masculinidade – é muito adequada para abordar o humor que os coralistas expressam ao se referirem ao outro naipe do mesmo sexo. Aqui não tenho ainda condições de explorar minuciosamente essa hipótese, tanto pela fragilidade dos dados que me deram subsidios para formular as ideias deste texto, como também pelo tempo exíguo que me resta para uma construção mais sofisticada de dados e de formulação etnográfica.

Mesmo assim, parece-me rico o caminho apontado pela ideia de Surrallés, citado por Els Lagrou (2006) – "*Lo que hace reír del humor no es a menudo otra cosa que constatar la posibilidad que tiene solo el humor para decir lo que seria indecible de outra manera*" (Surrallés *apud* Lagrou, 2006: 61). Levando para o coral a sugestão de Surrallés e aproximando-o às ideias trabalhadas nesse texto, poderíamos pensar que pela presença da valoração das tessituras como femininas e masculinas, o humor surge como a maneira viável para se falar sobre a virilidade e a feminilidade atribuídas às vozes.

Considerações finais

Num primeiro momento foi realizada uma revisão de como a antropologia construiu as emoções como um objeto de sua disciplina confrontando nesse processo a visão comum acerca do estatuto das emoções e também propondo uma outra interpretação sobre quais são suas características, privilegiando as dimensões social, simbólica e contextual das emoções, indicando, da mesma forma, a importância de questionar a concepção comum das emoções como o outro da razão.

Utilizando a obra *Sexo e Temperamento* de Margaret Mead como fundamento para a construção do problema da associação das tessituras à feminilidade e à masculinidade, pude pensar quando a vinculação de gênero à voz não coincide com a associação realizada entre sexo e gênero. Nos casos de descontinuidade entre sexo, voz e gênero, abre-se um espaço para o risível, o qual deve-se à contraditoriedade que a voz coloca às expectativas de gênero ao sexo. Em seguida procurei trabalhar um pouco mais o tópico do risível por meio do artigo de Els Lagrou, *Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances kaxinawa*.

Cheguei a uma primeira formulação do problema que vincula o risível às tessituras, mas sinto a necessidade de mais dados, que nascerão do campo. Com mais dados, a análise terá maiores dificuldades para a formalização, pois a interpretação será mais contextualizada e sujeita às modulações das ações na prática.

Referências bibliográficas

BROMBERGER, Chistian. **Le match de football. Ethnologie d'une passion partisane à Marseille, Naples et Turin.** Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1995.

CRAPANZANO, Vincent. **Réflexions sur une anthropologie des émotions.** In: Terrain, n° 22, mars 1994. pp. 109-17.

EMMANUEL, Maurice. **Iniciação à música : para uso dos amadores de música e de rádio**. Pôrto Alegre: Globo, 1954.

FAURE, Jean Baptiste. **La voix et le chant : traité pratique**. Paris : Henri Heugel, 1886.

LAGROU, Els. **Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances kaxinawa**. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2006, v. 49, n° 1. pp. 55-90.

MANSION, Madeleine. **El estudio del canto. Tecnica de la voz hablada y cantada.** Buenos Aires: Ricordi Americana. 1947.

MEAD, Margaret. **Sexo e Temperamento**. São Paulo: Perspectiva. 1969.

OPDEBEECK, Olivier e PETILLOT, Claude. **La voix**. Éd. JMG. 8 rue Gracieuse, Paris. 1989.

REZENDE, Claudia Barcellos e COELHO, Maria Claudia. **Antropologia das Emoções.** Rio de Janeiro: FGV Editora, 2010.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Um objeto fugidio: voz e "musicologias"**. Música em Perspectiva, v.1 n.1, p. 14-42, março 2008.

O TEMPO DE MESTRE JOVE, MEMÓRIAS DO COCO DE FORTE VELHO

Eurides de Souza Santos
euridessantos@gmail.com
UFPB

Resumo
As pesquisas etnomusicológicas, em especial, aquelas que tratam das músicas de tradição oral, têm seguido a lógica do senso comum de que a experiência do tempo vivido está diretamente relacionada às ideias de autoridade e sabedoria, e neste sentido, grande parte do conhecimento etnomusicológico, construído ao longo dos anos, se deve à memória dos interlocutores idosos. No entanto, a memória do idoso ainda é um tema de pouca discussão na disciplina. Este trabalho focaliza o cantador de cocos Juventino Guilhermino Soares, paraibano de 92 anos, conhecido como Mestre Jove. Com base nas entrevistas e na observação participante, o texto reflete sobre os modos como Mestre Jove articula as lembranças do tempo vivido para construir, através da narrativa, a experiência coletiva do coco de Forte Velho. A partir de estudos sobre tempo e memória, desenvolvidos por Bergson, 2006a; Bosi, 2005,2009; Halbwachs, 2006;Merleau-Ponty, 2006;Le Goff, 1990; entre outros, argumenta-se que o conceito de temporalidade, ainda que condicionado à moldura do passar dos dias e das horas, constitui categoria da subjetividade humana e esta reflete uma construção socialcontinuada. Sendo assim, passado e futuro são experiências vividas no presente.

Palavras-chave: Mestre Jove, memória, cocos.

Abstract
The ethnomusicological researches, in a special way, the ones dealing with music of oral tradition have followed the logic of common sense in what concerns the experience of the lived time and the close relation with the ideas of authority and wisdom; and in this sense, a great part of the ethnomusicological knowledge acquired throughout the years is due to the memory of aged interlocutors. Nevertheless, the aged memory still constitutes a theme scarcely discussed in the matter. This work focuses on the coco singer, Juventino Guilhermino Soares, born in Paraíba, (92 years old), known as Mestre Jove . Based on interviews and participant observations, the text reflects the ways MestreJove articulates the memories of the lived time , searching to build, by means of narrative, the experience of present time, that is, the collective experience of coco de Forte Velho. Starting from studies on time and memories carried out by Bergson, 2006; Bosi, 2004,2009; Halbwachs, 2006 ; Merleau-Ponty,2006; Le Goff,1990 among others, it is argued that the temporality concept though conditioned on the aspect of passing the days and hours it constitutes a feature of human subjectivity and this reflects a continuous social construction. Being so, past and future are experiences lived in present time.

Keywords : *Mestre Jove, memories, cocos*

Introdução

Perseguindo o propósito mais amplo de investigar expressões musicais encontradas na Paraíba, bem como, escrever sobre músicos e mestres paraibanos(Santos, 2006; 2010)[1],este trabalho se insere no ambiente dos cocos e trazcomo foco ocantador Juventino Guilhermino Soares, Mestre Jove[2], que se tornou conhecido em Forte Velho[3] e redondezas, pela voz intensa e pela maneira animada de conduzir a brincadeira na região. Aos 92 anos, Mestre Jove canta cocos cotidianamente, agora, mais para si mesmo e para quem o ouve na vizinhança. As apresentações em público são raras, acontecem quando recebe algum convite, mas, para brincar o coco, depende sempre das condições físicas. Nas ocasiões em que faz apresentação pública, tira os cocos como sabe, como pode, como seu corpo e sua memória permitem.

Em entrevista concedida em dezembro de 2009, Mestre Jove nos contou sobre sua experiência com os cocos e cantou alguns que lembrou, sempre os vinculando às experiências vividas. Uma semana antes do dia da entrevista, Mestre Jove havia participado juntamente conosco do I Encontro de Cocos do Nordeste[4] e disse estar muito contente por saber que o coco está sendo valorizado.Disse tambémestar surpreso com as diferenças percebidas entre a sua prática e as dos demais cantadores presentes no encontro.De acordo com o mestre, as danças observadas são diferentes da que se faz em Forte Velho, porém, o que mais lhe chamou a atenção foi o fato de ter assistido algumas mulheres tocando zabumba e sendo chamadas de mestres, ou "tiradeiras de coco".Ainda assim, concluiu sua expressão de surpresa com a frase,"*tudo é coco, né?"*.

Este texto fala sobre Mestre Jove e o coco de Forte Velho,buscando entender as inter-relações entreo tempo vivido e as continuadas buscas por direção e significado para a vida presente, destacando o papel do idoso como memória e mediador social[5].

1 SANTOS, Eurides de Souza. João do Boi: de menino brincante a Mestre de Cavalo Marinho. In: ENCONTRO NACIONAL DE ETNOMUSICOLOGIA, 3. 2006, SÃO PAULO,. Disponível em: http://www.abetmusica.org.br/conteudo.php?&sys=downloads. Acesso em: 07 de novembro de 2010 *Anais eletrônicos...* São Paulo: [s.n], 2006.
SANTOS, Eurides de Souza. A construção biográfica na cultura popular: narrativas da cantadora de coco-de-roda e ciranda, Vó Mera. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. *Anais* ... Florianópolis:UDESC, 2010. 1 CD-ROM.

2 Alguns o chamam também de Mestre Jorge.

3 O nome, Forte Velho, vem do primeiro forte feito de pau a pique na Paraíba, construído pelos espanhóis em 1585. O povoado tem perto de 1000 moradores, está situado na desembocadura do Rio Paraíba e pertence ao município de Santa Rita.

4 Evento realizado pelo Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo, em dezembro de 2009, em João Pessoa-PB, coordenado por Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala.

5 Vale ressaltar que nem todo mestre na cultura popular é um idoso. Tem sido cada vez mais comum encontrarmos jovens e até crianças com o status de mestre. Interessa-nos neste artigo o lugar social do idoso. Mais ainda, a importância histórica deste para a construção do conhecimento na etnomusicologia.

O tempo, a memória e seus mediadores

> Talvez fosse mais correto dizer: há três tempos: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro. E essas três espécies de tempos existem em nossa mente, e não as vejo em outra parte. O presente do passado é a memória; o presente do presente é a percepção direta; o presente do futuro é a esperança (Santo Agostinho, 2007, p.122-3)

Ainda que não possamos fugir da ideia de tempo como fenômeno que emoldura o passar das horas, permitindo-nos a percepção e o entendimento da sucessão dos dias, de um antes e um depois e de como são elaborados os calendários, sabemos que o tempo, como experiência vivida, é uma categoria da subjetividade humana, sendo o passado e o futuro experimentados no presente.Nas palavras de Bergson, "é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação que a lembrança retira o calor que lhe confere vida" (2006, p.179)

O que relatamos como fatos ocorridos em épocas passadas e o que visualizamos como perspectivas para o futuro são elaborações da narrativa, considerando que o tempo não é um processo real, ou uma sucessão efetiva que nos limitamos a registrar. Ele nasce da nossa relação com as coisas. (Merleau-Ponty, 2006, p.551). Por sua vez, os fatos narrados não surgem deum nascedouro individual, de uma mente isolada, mas retratam uma construção que é sempre social e histórica. Para Halbwachs, mesmo estando só, a nossa memória será coletiva, Assim, "para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível" (2006, p.31)Segundo o autor, não haveria indivíduos suficientes para recordar uma lembrança dado o seu caráter e entrelace histórico-social. Michael Pollak, analisando o conceito de memória coletiva na obra de Halbwachs chama a atenção para

> a força dos diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória e que a inserem na memória da coletividade a que pertencemos. Entre eles incluem-se evidentemente os monumentos, [...] o patrimônio arquitetônico e seu estilo, que nos acompanham por toda a nossa vida, as paisagens, as datas e personagens históricas de cuja importância somos incessantemente relembrados, as tradições e costumes, certas regras de interação, o folclore e a música, e, por que não, as tradições culinárias (1988, p.1)

Por este entendimento, o conhecimento sobre os cocos de Forte Velho dependerá sempre do cantar (performance) dosbrincantes - mestres e demais pessoas da comunidade- e das relações de significado que estes estabelecem com a brincadeira.

O status de Mestre conferido a Seu Juventino firma em sua pessoa a responsabilidade,

(liderança), de manter a brincadeira viva na e para a comunidade. Isto significa que a atualidade e eficácia dos fatos e produtos culturais implicam inevitavelmente em interesses mantidos socialmente.De acordo com Le Goff, "toda a história é bem contemporânea, na medida em que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, aos seus interesses, o que não é só inevitável, como legítimo" (1990, p.41).

Podemos afirmar que grande parte das pesquisas etnomusicológicas, e das ciências sociais em geral, principalmente nos contextos de tradição oral, tem contado com uma significativa população de idosos, no papel deinterlocutores. São os nossos caríssimos Mestres. E é fato que o idoso tem assumido historicamente a função de ser a memória do seu grupo social; é aquele sobre quem pesam as preocupações com a manutenção ou extinção dos valores culturais.É aquele que cobra dos mais jovens a participação e o interesse pelas tradições. Para Bosi, "a memória dos velhos pode ser trabalhada como mediador entre a nossa geração e as testemunhas do passado. Ela é o intermediário informal da cultura, visto que existem mediadores formalizados constituídos pelas instituições". (2004, p. 15)

Nestas últimas décadas, as condições socioculturais da velhice têm sido focalizadaspor estudiosos dos diversos campos como assunto atual e urgente, uma vez que as ciências médicas e biológicas têm encontrado meios de prolongar o tempo médio de vida do indivíduo, garantindo-lhe qualidade e bem estar físico. Nesta perspectiva, os estudos nas ciências sociais têm discutido com mais propriedade os problemas da velhice, buscando, entre outras questões, caminhos para garantir ao idoso o seu papel de autor e ator das decisões sociais. Para estes estudos, a compreensão de como se processa a memória tem sido fundamental.

Ecléa Bosi, fundamentada em Halbwachs (2006), argumenta que a memória, não estando adstrita ao mundo individual, numa relação direta entre corpo e espírito, "depende das relações com a família, com a classe social, com a escola, a igreja, com a profissão, enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência do indivíduo" (2009, p.54).

Para a etnomusicologia, disciplina que compreende mais e mais o compromisso ético-científicoque deve ter aoestudar o homem e sua música, o conhecimento com profundidade dos aspectos implicados nesta relação constitui fator de crucial importância. Por este entendimento, o papel do pesquisador não deve se limitar ao de mero coletor de dados para a elaboração de trabalhos científicos e crescimento pessoal, devendo estar suas ações inseridas num universo mais amplo de contribuição para a dinâmica da memória social do grupo estudado, e principalmente, de reconhecimento, valorização e fortalecimento do indivíduo (interlocutor) na cultura. Não esquecendo que o estudo da etnomusicologia fundamenta-se na ideia de que seu objeto, a música,"expressa aspectos da experiência de indivíduos na sociedade"[6] (Blacking, 1976, p. 89)

6 "music expresses aspects of the experience of individuals in society" (Blacking, 1976, p. 89)
"the value of piece of music is inseparable from its value as an expression of human experience"

e que "os valores de uma peça de música enquanto música é inseparável de seu valor como uma expressão da experiência humana" (idem, 1995, p.31).

Mestre Jove, Forte Velhoe os cocos

O coco de Forte Velho dos tempos de outroraé apresentado por Mestre Jove como uma ação cotidiana, comunitária, participativa, gratuita e muito animada. Como ele próprio diz, "*o coco começa assim: um zabumbeiro e um tirador de coco, têm doisné? Com pouco mais a sala não cabe. A gente não paga nada pra dançar!"*.Segundo informa, cantar cocos é uma atividade da qual participa desde a infância, quando ajudava seu pai na lavourae quando saía para as festas -"*meu pai me dava um ganzá e me levava pra tocar nas festas*". Ele lamenta a indiferença dos jovens com relação aos cocos e diz que no passado é que era animado. Este tipo de comentário é muito comum entre entrevistados.Ayala e Ayala, referindo-se às pesquisas sobre os cocos na Paraíba, revelam que "muitos dos entrevistados demonstraram em seus relatos uma valorização do passado do tipo 'antes era mais animado; hoje ninguém se interessa'. A valorização do passado é procedimento muito comum em relatos sobre cultura, e em particular, sobre cultura popular (2000, p.36).

Além de ser uma reconstrução que reflete a dinâmica de uma coletividade, o passado é também compreendido a partir do lugar onde nos encontramos no presente, onde estamos e de onde falamos.Le Goff reforça que o passado nunca será uma experiência tal e qual a experimentamos, não será um dado bruto mas,uma construção, uma organização lógica.Segundo afirma, "otempo da narração constitui um local de observação particularmente interessante" (1990, p. 208). É comum tentarmos reconstruir na narrativa um passado sem máculas, onde a vida funciona de forma positiva, harmoniosa e dentro do nosso controle. Estereordenamento das peças que formam o quebra-cabeça das nossas lembranças é uma possibilidade dada também pelo discurso.

Observamos nas narrativas dos nossos entrevistados ou quando nós mesmos falamos sobre o passado, que as lembranças são apresentadas como um recorte que reúne os episódios mais agradáveis da vida, aqueles ditos terem sido os mais heróicos. E ainda que os episódios negativos tenham sidoos que mais marcaram a nossa história, preferimos recontá-los, (res-) significá-losatravés deatos de bravura que descrevam finais felizes. São estes atos que serão repetidos e mantidos por uma coletividade, e estarão expostos nos monumentos colocados em espaços públicos, expressos nas músicas, nos ditos populares, nos eventos comemorativos, nos registros históricos oficiais.A narrativa do passado vai sempre refletir uma reconstrução coletiva, recontada de forma positiva no presente. Ao relatar a sua experiência de pesquisa com

(idem, 1995, p. 31)

judeus, Bohlman diz que um dos aspectos mais perturbadores das suas entrevistas em Burgenland foi ter encontrado informantes cuja memória do passado judeu foi exclusivamente positiva (2008, p. 271).[7]

Para os recordadores, manter e recriar a alma (*anima; anema*) do grupo torna-se tarefa crucial, e quiçá, talvez sejaeste um "dom" dos mestres: manter viva uma memória que as pessoas sintam prazer em lembrar.Falando dos bons tempos, Mestre Jove afirma queo"*coco da roxa*", era um dos mais cantados. "*Era muito animado!"*[8]

(M. Jove) - Eu tenho saudades da roxa, mamãe
Saudade da roxa eu tenho, mamãe,
(Coro) - A roxa tem um denguinho, ô mamãe
Qu'as outras roxa num tem, ô mamãe

Na tradição seguida por Mestre Jove, o coco é dançado no formato de roda e os instrumentos utilizados são zabumba e ganzá.[9]A forma musical se caracteriza pela antífona, composta do diálogo entre solista (mestre) e o coro.Na literatura sobre os cocos, o diálogo entre solista e coro tem recebido maior atençãodos estudiosos,uma vez que consideram serem estes os elementos definidores da manifestação. Segundo Mário de Andrade, é no diálogo entre o solista e coro que se pode fixar uma forma para os cocos.

> Pelos documentos já expostos creio que se pode fixar dentro de certos elementos a forma característica do coco. Se popularmente ela é um conceito vago, que designa muita coisa e até porventura uma toada, ou moda solista, a forma freqüentíssima e mais original do coco é o dueto de solo e coro, isto é, uma peça musical de caráter antifônico (2002, p. 364).

O coro e a dança constituem elementos inseparáveis da brincadeira e são inseparáveis também entre si, pois em geral, coristas e dançadores constituem um mesmo naipe. Mestre Jove diz que, quando recebe convite para uma apresentação, manda chamar as mulheres queformam o coro –"*São dez mulheres, todas fardadas*"- ,Elas fazem o responso e dançam. Segundo nos informou, este grupo de mulheres só se reúne quando há convite para apresentação.No entanto, nas brincadeiras em geral, o grande coro dos cocos é formado pela audiência,que se aproxima e participa do momento da performance.

O coco em Forte Velho foi estudado por Ayala e Ayala em pesquisa realizada emcomunidadesparaibanas. Segundo eles,

7 "One of the most disturbing aspects of my initial interviews in Burgenland was that I encountered consultants whose memory of the Jewish past was exclusively positive". (tradução minha)

8 Essa informação é confirmada por Lúcio e Maciel (1999, p.110).

9 São diversas as formações instrumentais entre os grupos da Paraíba.

> a brincadeira do coco tem sido encontrada no espaço urbano da capital e de cidades do interior da Paraíba, na área litorânea de maior ou menor densidade populacional em que é grande a concentração de pescadores e trabalhadores rurais de usinas ou de plantações de coco, na zona rural de cidades do interior, em assentamentos de trabalhadores rurais, em comunidades negras isoladas e em aldeias indígenas. Em algumas localidades apenas existe regularmente na memória de ex-cantadores ou ex-dançadores, como presenciamos na Praia da Penha, município de João Pessoa (2000, p.31)

Durante os anos de 1990, época em que foi realizada a referida pesquisa, os pesquisadores observaram que

> não há calendário fixo para a ocorrência da dança, mas, quando ocorre, é em ambiente festivo, como os dias dos santos de junho (São João e São Pedro), julho (Sant'Ana), janeiro (Santos Reis), dos santos padroeiros de cidades e povoados, em fins de semana, à noite, nas horas de folga do trabalho, e em eventos políticos, a convite de candidatos que se servem das manifestações populares como atrativo para seus interesses eleitoreiros (idem; ibidem).

Confirmando a informação, Mestre Jove nos disse que as brincadeiras de coco em Forte Velho, seguiam uma lógica de temporalidade muito diferente desta que está proposta nos eventos dos quais participa atualmente, ou seja, apresentações com duração de quinze a trinta minutos:"*nos tempos de festa nós começávamos cantar às 7 horas da noite e ia findar no outro dia de manhã"*.Este perfil das apresentações atuais resulta de um conjunto de elementos que tem definido os eventos urbanos,entre eles, o fator "tempo", que se destaca como elemento gerador de outros.Em geral, são eventos organizados por um grupo que faz a produção e se caracterizam pelo contato entre palco e platéia. Sendo assim, osbrincantes de coco e das demais manifestações da cultura popular participam cada vez mais de apresentações que contam comuma produção, platéia, equipamentos de som, cachê e um tempo dividido entre os vários grupos que se apresentam em uma mesma ocasião. São estasalgumas das regras que regem as tentativas atuais de garantir os direitose a democracia para aqueles que fazem a cultura popular. O tempo dos cocos na contemporaneidade é quantitativo.

Se esta constatação soa em tom de lamento, (principalmente da pesquisadora),porque faz contraste com um passado "ideal", sobre o qual o Mestre relata: "*chegamos lá e metemo'o pé até de manhã",a*s condições para se cantar na atualidade são recebidas de forma positiva por Mestre Jove,e de certa forma, atendem bem ao seu estado físico atual, quando já não pode mais passar tantas horas cantando e dançando. Sobre os convites que recebe, ele nos disse que, quando oferecem carro para o seu transporte e do grupo, ele combina como zabumbeiro e as mulheres e cantam no tempo que permitem. Quando recebe o pagamento, dá a cada um sua parte.

Sem dúvidas, o tempo da experiência é também o tempo do conflito, mas o indivíduo bus-

ca ajustar as lembranças de um passado ideal às possibilidades do presente. E diferentemente do que se pode pensar a respeito das decisões de um Mestre da cultura popular, principalmente daqueles que estão em idade avançada, as novidades da vida contemporânea, podem ser bem vindas, e podem bem dialogarcom os conteúdos da memória. Mestre Jove lamenta o fato dos jovens de Forte Velho não se interessarem pelos cocos na atualidade, no entanto, deixa explícita a satisfação de ver as oportunidades e o espaço que a brincadeira tem tido noseventos urbanosda contemporaneidade.

Conclusão: *tudo é coco*!

Recentemente, Mestre Jove nos contou que nos dias em que o corpo permite, vai de sua casa, na rua da alegria, até a praça onde ficam os pescadores[10], conversa com um e outro, enquanto acompanha o movimento do vaporeto[11], que ali perto, no píer, faz o transporte dos moradores de Forte Velho. São estudantes, trabalhadores e demais pessoas que chegam e embarcam todos os dias. Já, às noites, costumeiramente, se senta na varanda de sua casa, e canta cocos até chegar o sono. Sendo raras as apresentações públicas, tem sido esta uma das maneiras que ele encontrou para cantar cocos, dialogar com a memória,ordenar e dar sentido ao seu tempo.

> *Eu me sento aqui de noite e canto à vontade, sozinho. Me sento numa cadeira dessas, sozinho aqui cantando. Não tenho pra onde ir! Não posso mais trabalhar! [...] Minha mulher morreu faz seis anos... e eu nessa vida. Um dia como, outro dia não como, um dia sinto dor, outro dia não sinto...*

Mesmo achando-se sozinho na varanda, Mestre Jove tem ao seu redor uma vizinhança que o ouve nas noites que canta. Desta forma, ele organiza seu tempo, sua memória e recria a realidade.Aspossibilidades e relevância da relação homem, música e tempo são cruciaispara o pensamento de John Blacking. Segundo ele, "nós podemos dizer que a experiência cotidiana acontece em um mundo do tempo real. [No entanto,] a qualidade essencial da música é seu poder de criar outro mundo do tempo virtual"[12]. Citando Stravinsky ele ainda reforça que "música nos é dada com o único propósito de estabelecer uma ordem nas coisas, incluindo, particularmente, a coordenação entre homem e tempo" (1936, apud Blacking, 1995, p.34)

---

10 Cerca de 500 metros.

11 Pequeno barco (carcaça de ônibus montada sobre uma jangada) que atraca de duas em duas horas no píer de Forte Velho.

12 We may say that ordinary daily experience takes place in a world of actual time. The essential quality of music is its power to create another world of virtual time. Stravinsky expressed this concisely: 'Music is given to us with the sole purpose of establishing an order in things, including, and particularly, the coordination between man and time' (Blacking 1990, p. 34



Mestre Jove (foto de Marília Cahino Bezerra, dez.2009).

Tendo vivido seus 92 anos em Forte Velho, lugar que fica na desembocadura do Rio Paraíba, na convivência diária com os pescadores do lugar, Mestre Jove nos disse há dias atrás que está escrevendo um coco sobre os marinheiros e que pretende cantá-lo na próxima apresentação, mas não sabia dizer onde ou quando aconteceria.

Referências

ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
AYALA Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. (Orgs.) **Cocos, alegria e devoção**. Natal: EDUFRN, 2000.
BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
BLACKING, John.**How musical is man?**. London: Faber and Faber, 1976.
_____. **Music, culture eexperience:** selected papers of John Blacking. Reginald Byron (Ed.) Chicago: University of Chicago Press, 1995.
BOHLMAN, Philip V. Returning to the ethnomusicological past. BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (Eds.) **Shadows in the Field:** new Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Oxford: Oxford University Press, 2008. p. 246-292.
BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. 15 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
_____. **O tempo vivido**: ensaios sobre psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
LE GOFF, Jacques.**História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
LÚCIO, Ana Cristina Marinho; MACIEL Diógenes André Vieira. O coco em Forte Velho: uma poética entre o rio e o canavial. In: AYALA Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. (Orgs.) **Cocos, alegria e devoção**. Natal: EDUFRN, 2000.
MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 3. ed. São Paulo: Martins

Fontes, 2006.
MESTRE JOVE. **Depoimento.** [novembro de 2009] Entrevistadora: Eurides de Souza Santos. Gravação em HDD por Marília Cahino Bezerra. Forte Velho, Dez. 2009. 2 DVDs.
POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro. vol.2, n. 3, 1988, 3-15.
SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores).

O GÊNERO MUSICAL GUARÂNIA – LUTA SIMBÓLICA, COMPARAÇÕES E CONEXÕES HISTÓRICAS

Evandro Higa
evandrohiga@uol.com.br
UFMS-UNESP IA

Resumo
A música popular massiva e mediatizada vem se constituindo em campo de estudo onde a interdisciplinaridade é fundamental para as pesquisas que abordem as intrincadas relações existentes entre criação musical, produção, mediação e recepção. Visando ampliar as possibilidades de reflexão e compreensão da música popular, a análise de configurações musicais não pode prescindir dos aportes teóricos de disciplinas das áreas das ciências humanas, sociais e políticas. Nesse sentido, este artigo procura lançar um olhar histórico sobre o gênero musical guarânia no Brasil nas décadas de 40 e 50 do século XX em seu aspecto metodológico onde as comparações permitam vislumbrar as conexões territoriais, simbólicas e identitárias que unem as culturas brasileira e paraguaia, tendo em vista a existência de condições de porosidade fronteiriça existente entre os dois Estados Nacionais.

Palavras-chave: guarânia – história – conexões

Abstract
The mass popular music and media has turned into a field of study where interdisciplinary research is fundamental to addressing the intricate relationships between musical creation, production, mediation and reception. Aiming to expand the opportunities for reflection and understanding of popular music, musical settings of the analysis can not ignore the theoretical disciplines in the areas of humanities, sociology and policy. Thus, this article proposes an eye over the historical genre guarânia in Brazil in the 40 and 50 of the twentieth century in his methodological point where comparisons allow realize the territorial, symbolic and cultural identities connections that unite Brazil and Paraguay in view of the existence of porous border between the two nation states.

Keywords: *guarânia – history - connections*

Este trabalho está inserido no contexto geral da pesquisa em andamento sobre o gênero musical guarânia no Brasil nas décadas de 40 e 50 do século XX e os processos de luta simbólica travados no campo cultural, articulados com a análise das transformações estruturais de cunho musical, notadamente no aspecto rítmico.

Sem pretender estabelecer relações diretas e simplistas entre configurações de ordem musical e estruturas políticas e sociais à maneira de um determinismo economicista, evitamos apresentar uma mera sucessão de eventos, obras, autores e intérpretes em uma linearidade his-

tórica hierárquica e quantitativa. Nosso interesse está voltado para um estudo interdisciplinar onde os dados empíricos oriundos da pesquisa musicológica sejam submetidos a análises cruzadas com ferramentas selecionadas de outros campos do conhecimento como as ciências sociais, a história e a geografia humana. Se nos estudos sociológicos são enfatizados aspectos ligados à violência simbólica e resignificações culturais e na geografia o foco se dirige às questões ligadas às migrações e ao território (não apenas físico e cartográfico, mas também simbólico e reticular), na história a comparação e o reconhecimento de histórias conectadas entre si são vias metodológicas que podem trazer contribuições significativas para os estudos sobre música popular.

Considerando o estágio em que se encontra nossa pesquisa, priorizamos neste artigo as considerações teóricas de cunho histórico que forneçam a base necessária para evitar anacronismos que ameacem a coerência de nossas argumentações. Propomos um olhar sobre o gênero musical guarânia a partir das conexões estabelecidas por alguns eventos relevantes ocorridos simultaneamente no Paraguai e Brasil, bem como entre os músicos paraguaios e brasileiros e seus respectivos universos simbólicos e identitários, cujo produto mais perceptível são as estruturas musicais encontradas nas canções.

HISTÓRIAS COMPARADAS E HISTÓRIAS CONECTADAS

Como importante manifestação cultural, a música está mergulhada em um contexto político e não apenas reflete as lutas e ideologias conflitantes, mas pode reforçar e participar ativamente da construção e reconstrução das identidades e territorialidades. Nesse sentido, o pesquisador, ao escolher alternativas metodológicas para a abordagem histórica de gêneros musicais, buscará na comparação uma das ferramentas mais eficientes para seu trabalho.[1]

Entretanto, a comparação poderá ser ainda mais eficiente se levarmos em conta que as histórias estão conectadas entre si. No caso específico da guarânia, comparar as estruturas musicais, os contextos políticos do Brasil e do Paraguai na primeira metade do século XX e os processos de produção, mediação e recepção do gênero, implica em considerar as diversas conexões existentes entre os dois Estados nacionais, bem como entre os atores envolvidos (compositores, intérpretes, produtores, consumidores) e as complexas relações de fronteira não apenas física mas principalmente cultural.

Prado (2005, p.27) esclarece que a expressão Histórias Conectadas, proposta por Sanjay Subrahmanyam ao estudar a história da Eurásia moderna busca uma alternativa ao

1 A proposição de um método comparativo em história proposto por Marc Bloch, foi contestada por Raymond Grew que entende a comparação não exatamente como um método, mas "uma forma de pensar o objeto" (Prado, 2005, p.19).

determinismo dualista que estabelece uma bipolaridade simplista da equação de poder dominador-dominado:

> Essa perspectiva se aproxima da indicada por Michel Espagne que elaborou o conceito de *transferts culturels* para pensar conexões entre duas culturas diferentes. Para ele, devem-se buscar objetos de pesquisa que façam aparecer pontos de contato reais e não simplesmente formais entre duas sociedades distintas. Por exemplo, a presença estrangeira num país, fenômenos de fronteira, figuras de mestiçagem cultural. Espagne enfatiza a importância da comparação, mas alerta para a necessidade de fugir da projeção de um ponto de vista nacional sobre o outro."

A guarânia é um gênero musical que no Paraguai esteve associado à construção de uma identidade oficial que procurou no passado mítico dos povos guarani os elos perdidos de sua historicidade. A representação simbólica dessa herança, revivida na invocação da "alma guarani", seria o principal canal que conectaria as histórias e as identidades do Paraguai, do Brasil (especialmente nas regiões de fronteira) e norte da Argentina, configurando quadros de compartilhamento cultural que reproduzem e transformam a guarânia e a polca paraguaia (no Paraguai), a guarânia, o chamamé e o rasqueado (no Brasil) e o chamamé (no norte da Argentina).

A introdução da guarânia no Brasil está inserida em um contexto cuja análise não pode perder de vista as intensas negociações culturais estabelecidas entre os paraguaios, os brasileiros e o Estado nacional. Para sobreviver no país vizinho, os paraguaios e descendentes lançaram mão de estratégias que incluíam a tendência à invisibilidade e negação de origem agravadas pelos estigmas e depreciações de que foram – e ainda são – alvo. No que diz respeito à música – um dos mais importantes suportes de sua identidade – essas negociações podem ser percebidas através da apropriação das estruturas musicais da polca e da guarânia pela música sertaneja brasileira[2] – dando origem ao rasqueado[3] – bem como das versões das letras para o português, das transformações e adaptações rítmicas realizadas pelos intérpretes, da resignificação de seu sentido político, das conexões com modos de produção e organização do trabalho (especialmente na constituição da indústria ervateira na região fronteiriça de Mato Grosso do Sul), etc.

2 "Música sertaneja" conforme concepção de Martins (1975, p.105) se diferencia da "música caipira" no sentido de que esta se encontra associada à utilidade para efetivação de certas relações sociais do cotidiano do caipira (ritual religioso, de trabalho ou lazer) ou que, mesmo desvinculada de sua função ritualística, vem sempre associada à dança como no cateretê (1975, p.112). Por sua vez, a "música sertaneja", a despeito de conservar componentes formais da "música caipira" reduzidos à condição de melodia e ritmo e proliferar na mesma área geográfica de disseminação da cultura caipira (São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e Paraná) (1975, p.104) está inserida no mercado de consumo e circula "revestida da forma de valor de troca" (1975, p.113).

3 A célebre "A chalana" do paulista Mário Zan por vezes é referida como guarânia e por vezes como rasqueado. Conforme análise de suas configurações rítmicas, concluímos tratar-se mesmo de um produto híbrido onde o ritmo oscila ambiguamente entre os compassos ternário simples e binário composto (Higa, 2010, p.174).

As primeiras conexões a serem reconhecidas remetem ao período colonial quando as redes internacionais das ordens religiosas (especialmente a Companhia de Jesus) estabeleceram reduções indígenas em terras americanas. Em termos culturais, tanto as reduções do Brasil como as da América espanhola procuraram impor os paradigmas em voga na Europa, porém os jesuítas instalados no então chamado Estado Jesuítico do Paraguai ou "Reino Teocrático Jesuítico-indígena junto ao Paraná e ao Uruguai" – vasta região que abrangia, além do Paraguai e Uruguai, o norte da Argentina e os Estados de Mato Grosso do Sul, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e parte de São Paulo – não apenas conservaram o idioma guarani como incentivaram sua manutenção com finalidades catequéticas. Dessa forma, o idioma autóctone (utilizado simultaneamente ao castelhano) pode ser considerado um poderoso elo de conexão entre os habitantes daquela região: exatamente a mesma onde ainda hoje encontramos referências à mencionada "alma guarani".

Gruzinski em "Os mundos misturados da monarquia católica e outras *connected histories*" (2001) e "O historiador, o macaco e a centaura: a "história cultural" do novo milênio" (2003) aborda a complexa difusão internacional da civilização européia no período colonial, sua aproximação e conexão com outras culturas e tradições e o papel ambíguo desempenhado por europeus e americanos:

> "Quais são as perguntas que podemos fazer aos homens da Monarquia? Essas perguntas são ao mesmo tempo simples e complexas: como conectar-se com a América? Como conectar-se com a Europa? Como viver entre dois mundos?" (Gruzinski, 2001, p.192)

No domínio da música, relatos impressionantes como o do jesuíta Anton Sepp (1655-1733)[4] atestam a implantação, em pleno território guarani, de uma refinada cultura musical européia conectada com o barroco e classicismo então vigentes. A assimilação dessa música e suas estruturas constitutivas implicou na perda de contato com as tradições musicais autóctones, sendo que apenas o idioma guarani ou o chamado *yopara* (mescla entre o guarani e o castelhano) permaneceu como poderoso elo de ligação com essas tradições, justificando a inexistência de traços indígenas em gêneros musicais como a polca paraguaia e a guarânia.

Com a independência e constituição dos Estados nacionais no século XIX, o Paraguai atravessou o que parece ter sido um breve período de desenvolvimento para naufragar trágicamente na guerra de 1864-1870 que o deixou aniquilado e destruído não apenas em termos econômicos e políticos, mas também nos aspectos sociais e culturais.[5] A definição oficial dos li-

4 Sepp, Anton. Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos. São Paulo: Martins, Ed. da Universidade de São Paulo, 1972.

5 Para confrontar visões diferentes sobre a Guerra da Tríplice Aliança, ver Chiavenatto, Júlio José. Genocídio americano: a Guerra do Paraguai. São Paulo: Brasiliense, 1979 e Doratioto, Francisco. Maldita guerra: nova história da Guerra do Paraguai. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

mites fronteiriços ao sul de Mato Grosso do Sul fez notar ainda mais a porosidade das fronteiras existente entre os países vizinhos e as dramáticas migrações em massa de paraguaios para aquele Estado. A dificuldade de acesso por terra à região sul-mato-grossense relegou essa região a um distanciamento político, econômico, social e cultural com relação ao Império brasileiro, sendo que as conexões estabelecidas através do Rio Paraguai e da bacia do Prata contribuíram para o intenso intercâmbio com Assunção e Buenos Aires. Naquele momento, portanto, a história de Mato Grosso do Sul ainda parece estar muito mais conectada com a história do Paraguai do que com a do Brasil.

A instalação da indústria extrativista da erva-mate após a guerra foi responsável pela criação da poderosa Companhia Matte Laranjeira na localidade denominada Campanário e pela fundação da maioria dos núcleos de povoamento que se transformariam em cidades na região centro-sul do Estado como Porto Murtinho, Bela Vista, Amambai, Itaporã, Ponta Porá, Ipehum, Dourados, Rio Brilhante, Caarapó, Aral Moreira, Naviraí, Itaquiraí, Caracol, Ivinhema e Jateí (Bianchini, 2000, p.94). A mão de obra paraguaia era a preferida para a extração e beneficiamento da erva, pois seu *know how* era reconhecidamente fundamental para o sucesso da empreitada. Bianchini (2000, p.198-200) relata que na Matte Laranjeira os trabalhadores paraguaios representavam mais do que o dobro do número de trabalhadores brasileiros e que a importância da Companhia pode ser aferida pelo seu caráter transnacional (diretoria constituída – à distância – por argentinos e brasileiros com a maioria dos capitais na Argentina).

Na primeira metade do século XX, quando a polca paraguaia e a guarânia ocupavam lugar de destaque na construção de uma identidade do Paraguai e eram amplamente disseminadas na região de fronteira, "importadas" por músicos paulistas e incorporadas, traduzidas e resignificadas no Brasil, a política de nacionalização do trabalho imposta por Getúlio Vargas foi catastrófica para a manutenção da Matte Laranjeira e a indústria extrativista da erva-mate em Mato Grosso do Sul. O primado da busca do progresso através da reforma autoritária do Estado pressionou a numerosa população paraguaia da região a buscar alternativas de sobrevivência em um quadro político hostil à sua presença. Uma das estratégias mais utilizadas foi a da invisibilidade: em Campo Grande, só no recenseamento de 1980 os paraguaios aparecem nas estatísticas (e não por acaso como a população estrangeira mais numerosa da cidade) e até o censo de 1970 eles apareciam na vaga categoria "outros" (Cabral, 1999, p.51-52).[6]

Dentro desse contexto, o deslocamento dos músicos, a capilaridade das conexões musicais e as redes de distribuição e divulgação da música apontam para a necessidade de se explorar as ligações que implicam nas relações não apenas entre paraguaios, sul-mato-grossenses e pau-

6 A respeito da política de Getúlio Vargas, Prado (2005) recomenda o livro de Capelato, Maria Helena. Multidões em cena – propaganda política no Varguismo e no Peronismo. Campinas: Papirus, 1998, como exemplo bem sucedido de abordagem comparativa em história.

listas, mas que se abrem para o movimento global de disseminação e fortalecimento da indústria cultural (especialmente fonográfica e de comunicação). Os exemplos mais flagrantes estão relacionados ao exílio (voluntário ou não) de músicos e compositores paraguaios na Argentina (especialmente na região de Corrientes) e no Brasil (Mato Grosso do Sul) bem como as viagens de músicos paulistas ao Paraguai nas décadas de 40 e 50.

No que diz respeito à guarânia, seu papel na construção da identidade cultural paraguaia pode ser comparado à emergência do samba brasileiro que, à mesma época, surgia no Rio de Janeiro (portanto em um âmbito urbano equivalente à guarânia em Assunção) e que, devidamente "higienizado" pela ideologia do Estado Novo de Getúlio Vargas, foi alçado à posição hegemônica como símbolo maior da fusão "pacífica" e "harmoniosa" entre as culturas africana e nacional.

Outro aspecto importante está relacionado ao esforço de músicos oriundos das camadas intelectuais em recolher material popular, transcrever e legitimá-los. No Brasil os esforços de intelectuais e compositores identificados com a ideologia nacionalista, dos quais Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos são os exemplos mais notórios, podem ser comparados a músicos como Luís Cavedagni e Aristóbulo Dominguez que publicaram (em 1874 e 1928, respectivamente) transcrições de músicas populares paraguaias então em voga, bem como compositores como o próprio José Asunción Flores (criador da guarânia) e Hermínio Gimenez.(1905-1991). Aliás, o papel desempenhado por Hermínio Gimenez é exemplar no sentido de ilustrar as conexões estabelecidas pelo deslocamento de músicos: nascido no Paraguai, foi exilado político durante o governo Stroessner e morou também na Argentina (Corrientes) e no Brasil (especialmente em Campo Grande), tendo exercido considerável influência sobre os músicos dessas regiões.

O surgimento da indústria fonográfica nos primeiros anos do século XX representa uma ruptura fundamental na dinâmica de criação, mediação, circulação e recepção musical. Como um organismo que engendra uma multiplicidade de estratégias e envolve em sua rede um grande número de criadores, mediadores e consumidores, essa indústria, conectada com a crescente sofisticação e alcance das mídias e dos meios de comunicação vem interligando cada vez mais as músicas do mundo e foi fundamental para a constituição do campo da música sertaneja onde a guarânia paraguaia se estabeleceu.

Portanto, a resignificação e reterritorialização da guarânia no Brasil também pode ser comparada e conectada com outros gêneros latinos como o corrido mexicano e o bolero – gênero que alcançou enorme popularidade principalmente na primeira metade do século XX e que chegou a rivalizar com o samba-canção. Curioso é constatar até que ponto os procedimentos mediadores faziam a conexão e o cruzamento entre os gêneros. Além dos numerosos casos de gravações de samba-canção em ritmo de bolero e vice-versa, um exemplo interessante são as

três edições de partituras impressas em 1953 de "Meu primeiro amor" – versão brasileira da guarânia *Lejania* composta em 1937 por Hermínio Gimenez – pela mesma editora (Fermata do Brasil), todas diferentes entre si: uma com o compasso ternário simples (indicando a percepção dos músicos brasileiros que associavam o ritmo a uma espécie de valseado), outra em compasso binário composto (mais próxima das configurações rítmicas originais do Paraguai) e uma terceira em ritmo de bolero (em compasso quaternário).

Um fator importante que conecta definitivamente a guarânia à música brasileira é a sua identificação com a cultura caipira no Brasil. Embora seja considerado um gênero paraguaio associado ao mundo urbano – ao contrário da polca paraguaia reconhecida como música rural – aqui a guarânia, ao ser apropriada pelo universo da música sertaneja, por vezes é denominada pelos músicos de "rasqueado".

Não obstante, é mais curioso ainda recordar que a canção-símbolo de protesto contra a ditadura militar no Brasil – "Para não dizer que não falei das flores" de Geraldo Vandré – é uma guarânia. No contexto histórico da década de 60 não parece ser mera coincidência estar conectada com a resistência à ascensão dos estereótipos da música *country* norte-americana que passou a dominar de forma crescente os domínios da música sertaneja no país. Recordemos que o criador da guarânia – José Asunción Flores – era um músico engajado no Paraguai e aqui, o que parecia estar em jogo não era apenas uma questão de gosto ou preferência musical, mas a luta simbólica desigual estabelecida entre o "arcaico" (representado pela cultura caipira e, transversalmente, pela guarânia enquanto relacionada a uma cultura paraguaia "inferior" e "derrotada") e o "moderno" (cultura norte-americana e ideologias capitalistas) dentro de um quadro marcado pelo esforço do Brasil em conectar-se com o seu "futuro" e seu "desenvolvimento" e desconectar-se de um passado incômodo que não precisava e nem devia ser lembrado.

Outro fator a ser levado em conta é a relação da música com a dança. Na primeira metade do século XX, enquanto a maior parte dos gêneros musicais populares eram dançados (em pares) e acusados pela moral vigente de infringir as normas de boa conduta e decência, a guarânia era música para ser ouvida. Podemos encontrar aqui outro fator que a conectava com as modas de viola caipira que também não são feitas para serem dançadas, mas fruídas em sua atmosfera poética e melancólica[7].

7 A partir do final dos anos 50 a bossa-nova brasileira (considerada uma forma sofisticada de samba) também surgia com essa característica: música para ser ouvida e não dançada. Parece que a relação da guarânia para a polca paraguaia pode ser comparada em muitos aspectos à da bossa-nova para o samba.

CULTURA E IDENTIDADE

Eagleton (2005, p.18) ao afirmar que "são os interesses políticos que, geralmente, governam os culturais, e ao fazer isso definem uma versão particular de humanidade", torna evidente os elos indissociáveis que unem a cultura à política e a impossibilidade de reservar à cultura um papel neutro e destituído de implicações políticas. E vai mais além ao delegar à cultura um espaço de poder fundamental na manutenção de sistemas de dominação, emancipação e tentativas de unificação social:

> "Devemos nossa noção moderna de cultura em grande parte ao nacionalismo e ao colonialismo, juntamente com o desenvolvimento de uma Antropologia a serviço do poder imperialista. Aproximadamente no mesmo ponto da história, a emergência da cultura 'de massa' no Ocidente conferiu ao conceito uma urgência adicional. (...) À medida que a nação pré-moderna dá lugar ao Estado-nação moderno, a estrutura de papéis tradicionais já não pode manter a sociedade unida, e é a cultura, no sentido de ter em comum uma linguagem, herança, sistema educacional, valores compartilhados etc., que intervém como o princípio de unidade social. A cultura, em outras palavras, chega intelectualmente a uma posição de destaque quando passa a ser uma força politicamente relevante." (Eagleton, 2005, p.42)

A intensa negociação estabelecida entre forças políticas antagônicas se reflete, no campo social, na dialética das dinâmicas culturais onde o confronto, mais do que uma simples oposição marcada pela rígida alteridade dominador-dominado, resulta em processos de luta simbólica.

A tentativa de direcionar para determinados gêneros musicais a prerrogativa de representar as "verdadeiras" raízes da cultura musical de uma nação deve sempre ser vista com desconfiança. Se os Estados-nação utilizam essa estratégia na busca de sentidos para justificar sua hegemonia política, no campo intelectual e acadêmico deve-se buscar a compreensão dos processos históricos e sociais que levam à construção desse discurso ao mesmo tempo em que se procura compreender os mecanismos que engendram as apropriações e resignificações musicais.

A emergência da guarânia no Paraguai não pode ser dissociada do projeto de construção de uma identidade nacional em que narrativas épicas e telúricas buscam os sentidos que legitimem sua historicidade. A monumentalização da cultura guarani é erigida como o marco simbólico de um passado glorioso, corajoso e idílico que busca legitimar um Estado totalitário, instável e refém de uma profunda crise política, social e econômica.

A guarânia é marcada pela singularidade e ambigüidade desde que surgiu. Gênero musical alçado à posição de representação máxima da cultura guarani no Paraguai, foi construída a partir da vontade de um militante comunista paraguaio: José Asunción Flores (1908-1972). Relatam os cronistas que, na década de 20 do século passado, Flores, músico e regente da *Ban-*

da de la Policia de Asunción teria apreciado o efeito conseguido ao retardar o andamento de uma polca para facilitar o ensaio com seus músicos e, inspirado pelo poema *Canto a la Raza* de Guillermo Molinas Rolón (1892-1945) batizou o novo gênero musical de "guarânia". Posteriormente, por questões de ordem política, Flores foi exilado e apenas seu corpo retornou ao Paraguai em 1991 após a derrocada da ditadura de Alfredo Stroessner. Nesse ínterim, enquanto a guarânia era alçada à condição de símbolo oficial da cultura paraguaia, seu criador amargava o exílio forçado tendo as notícias sobre seu paradeiro e atividades profissionais – que incluíam viagens e apresentações na então União Soviética – severamente censuradas pelo Estado[8].

O que se depreende é que já temos aí uma evidência marcante da ambigüidade que cerca esse gênero, pois, criado com a intenção de representar uma determinada postura revolucionária e libertária, foi apropriado e resignificado pelo Estado paraguaio e se transformou em expressão ufanista de governos autoritários[9].

A complexidade dos processos de constituição identitária da nação não deve ser estudada dentro de uma perspectiva redutora onde a cultura seja concebida em termos de homogeneidade ou como possibilidade da existência de "verdadeiras" raízes e essências, conforme esclarece Said (1995, p.27-28)

> " a identidade americana é variada demais para chegar a constituir algo unitário e homogêneo; na verdade, a luta que se trava em seu interior envolve defensores de uma identidade unitária e os que vêem o conjunto como uma totalidade complexa, mas não redutoramente unificada. Essa oposição supõe duas perspectivas diferentes, duas historiografias diversas, uma linear e dominadora, a outra contrapontual e muitas vezes nômade.
> Minha tese é que apenas a segunda perspectiva tem plena sensibilidade à realidade da experiência histórica. Em parte devido ao imperialismo, todas as culturas estão mutuamente imbricadas; nenbuma é pura e única, todas são híbridas, heterogêneas, extremamente diferenciadas, sem qualquer monolitismo."

Se a perspectiva dos estudos históricos não pode perder de vista a intersecção de culturas, o Estado sente uma necessidade premente de oficializar determinados traços culturais para manter um sentido de nação. Discursos defendendo a autenticidade "natural" da cultura popular são encontrados em abundância em textos oficiais ou subentendidos em políticas que procuram

8 As principais referencias bibliográficas sobre a guarânia no Paraguai são encontradas em: Szaran, Luis. Diccionario de la Música en el Paraguay. Asunción: Ed. do autor, 1997; Ocampo, Maurício Cardozo. Mis Bodas de Oro con el Folklore Paraguayo (Memórias de un Pychäi). Asunción: Ed. do autor, 1980; Gimenez, Florentin. Rasgos Tradicionales del Folklore Paraguayo. Asunción: Editorial Tavaroga, sem data e Boettner, Dr. Juan Max. Música y Músicos del Paraguay. Asunción: Edición de Autores Paraguayos Asociados, sem data.

9 Um dos exemplos mais flagrantes desse esforço é um decreto presidencial de 1944 que declara "canções nacionais" as polcas paraguaias *Campamento Cerro Leon* (anônima), *Cerro Cora* (de Hermínio Gimenez e Félix Fernandez) e a célebre guarânia *Índia* (de Manuel Ortíz Guerrero e José Asunción Flores).

monumentalizar um passado glorioso e idealizado onde fatos indesejáveis são preteridos e ignorados e apenas o que interessa recebe a chancela de "verdadeira" identidade nacional. Na modernidade, a música popular se tornou um dos campos mais férteis para a implantação e reforço de ideologias. No Brasil, a construção de um nacionalismo musical iniciado no final do século XIX atingiu um caráter hegemônico na primeira metade do século XX e se constituiu em um projeto assumido pela quase totalidade dos criadores, intelectuais, mediadores e pelo discurso dos órgãos oficiais de cultura, conforme assevera Napolitano (2005, p.53):

> "O Estado, que a partir dos anos 30, com Getúlio Vargas no poder, se arvorava como um dos artífices da 'brasilidade autêntica', vai ser um novo vetor neste processo, tornando-o mais complexo ainda. Não devemos esquecer que as instâncias culturais oficiais (municipais e federais) interviram no mundo da música popular, tentando enquadrá-lo sob políticas culturais de promoção cívico-nacionalista. Portanto, cultura popular, cultura letrada, mercado e Estado, no cenário musical brasileiro, não se excluíram, mas interagiram de forma assimétrica e multidimensional, criando um sistema complexo e consolidando a própria tradição."

Caldas (2005, p.38) lembra que durante o governo Vargas:

> "os valores da ideologia dominante eram bem mais sutis do que podiam parecer. Se a antítese da malandragem é o trabalho, era previsível que durante a vigência do Estado Novo se explorasse politicamente essa oposição."

A necessidade de exaltar as formas de organização do trabalho nos moldes capitalistas ocasionou a censura a sambas que abordavam de forma bem humorada o mundo da malandragem. Ao mesmo tempo, o deslocamento em massa da população rural rumo às cidades, potencializada nas décadas de 50 e 60 com a implantação da política para o desenvolvimento da indústria nacional de Juscelino Kubitscheck, forçou a cultura caipira a se reinventar e a transformar suas características "arcaicas" com a aplicação do verniz da "modernidade". É quando são introduzidos no Brasil os estereótipos do *cowboy* americano tão bem representado na figura de Bob Nelson que, oportunamente alinhado com a política de aproximação e dependência com os Estados Unidos, "modernizou" a música sertaneja. A distância entre a cultura oficial brasileira e a cultura de fronteira latino-americana, especialmente com o Paraguai, aumentava na medida em que o país canalizava suas energias para tentar efetivar uma ruptura com o passado e alinhar-se com os padrões modernos representados pelos paradigmas da crescente urbanização do país.

A penetração da guarânia no Brasil é cercada por eventos que denotam o caráter ambíguo que se percebe desde seus aspectos simbólicos e sociais até as configurações de estrutura rítmica e musical. Não é possível estabelecer contornos de ordem cultural rigidamente demar-

cados como o são as linhas de contigüidade geopolítica. Estas, enquanto abstrações de uma complexa ordem social e humana não são suficientes para conter a extrema porosidade que caracteriza as zonas fronteiriças. O trânsito de pessoas, bens, mercadorias e principalmente de símbolos e identificações culturais são alguns dos elementos que mais contribuem para o estabelecimento de uma tensão que não raras vezes se manifesta de forma violenta e brutal. Daí o estigma negativo que se atribui às zonas de fronteira no imaginário do senso comum e na violência – simbólica e real – que os governos nacionais costumam reservar para a população dessas zonas de convergência.

No Brasil, comumente se associa à figura do paraguaio uma série de características negativas, "atrasadas" e criminosas, corroborada por representações e narrativas da guerra de 1864-1870 que o discurso oficial brasileiro, desde o século XIX, construiu para o estabelecimento de uma versão que legitima o papel exercido pelo Império no conflito, contribuindo para a construção da imagem de um Paraguai derrotado – de fato foi destroçado – e incapaz de se posicionar em um mundo moderno e de cunho desenvolvimentista.

Entretanto, apesar de todo esse contexto desfavorável, nas décadas de 1940-1950 diversos músicos paulistas como Ariovaldo Pires (Capitão Furtado), Mário Zan, Alcides Felisbino Basílio (Nono Basílio), João Alves dos Santos (Nhô Pai) e Raul Torres – todos atuantes no campo da música sertaneja – buscaram, na guarânia paraguaia, elementos inovadores para sua produção musical. Assim sendo, guarânias populares como *Índia* (José Asunción Flores), *Lejania* (Hermínio Giménez), *Recuerdos de Ypacaraí* (Zulema de Mirkin e Demétrio Ortiz) receberam versões para o português e tornaram-se aqui grandes sucessos de público – não de crítica – principalmente nas gravações antológicas feitas pela dupla Cascatinha (Francisco dos Santos) e Inhana (Ana Eufrosina da Silva)

Além das versões/resignificações de guarânias paraguaias, as décadas de 1940-50 produziram centenas de guarânias "brasileiras" que muitas vezes eram denominadas "rasqueados" tanto pelos próprios compositores como pelos intérpretes e público. O rasqueado seria uma espécie de "abrasileiramento" da guarânia ou "guaranização" das modas de viola brasileiras. Esse termo era – e ainda é – utilizado em dois sentidos: para se referir à forma específica de tocar o violão de acompanhamento "rasqueando" as cordas ou mesmo para determinar um gênero nacional equivalente à guarânia paraguaia. Exemplo célebre de rasqueado/guarânia é A Chalana, de Mário Zan e Arlindo Pinto.

Se podemos considerar o termo "rasqueado" como uma nacionalização da guarânia paraguaia, mais curioso ainda foi a criação do gênero musical "tupiana" em 1956 por Mário Zan e Nonô Basílio que – embora tenha rendido algumas canções, não obteve receptividade significativa nem por parte do público nem dos músicos – procurava oficializar um similar nacional à

guarânia paraguaia.

No que se refere às estruturas musicais, observa-se que os músicos brasileiros – notadamente paulistas – ao interpretarem as versões em português das guarânias paraguaias e principalmente ao compor guarânias/rasqueados autorais efetuaram sutis – porém importantes – alterações na configuração rítmica do gênero.

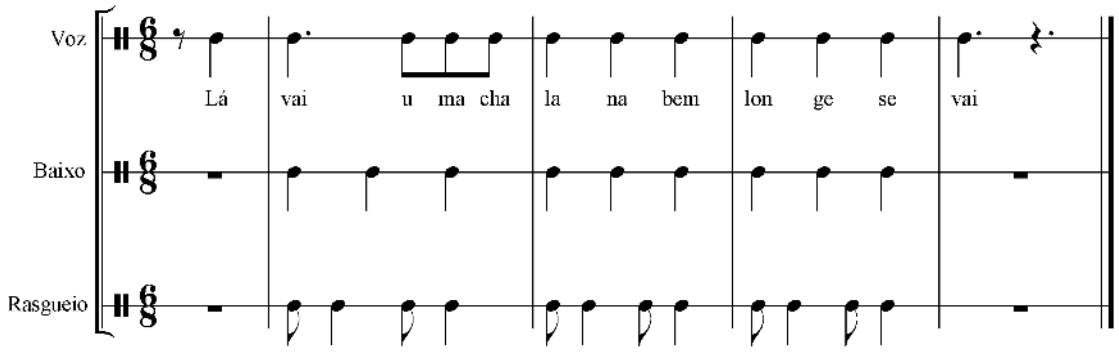
A guarânia paraguaia, considerada um desdobramento da polca paraguaia, está assentada em uma sobreposição de três planos rítmicos: melodia em compasso binário composto 6/8, acompanhamento "rasqueado" do violão também em compasso binário composto e base – originalmente feita por um contrabaixo acústico – com três semínimas – hemíolas do compasso 6/8 – que muito se aproxima de um compasso ternário simples.

No Brasil, essa complexidade rítmica foi adaptada aos padrões mais usuais das modas de viola. No caso das versões das guarânias paraguaias, podemos observar que as clássicas gravações dos intérpretes do período 1940-50 apresentam interpretações que se aproximam bastante do valseado – com alterações substanciais na linha melódica. Já nas guarânias/rasqueados autorais as melodias estão geralmente em compasso 2/4 ou 3/4 – raramente em 6/8 – sendo que em uma mesma canção o ritmo pode trafegar pelas diferentes fórmulas ao passar de um verso para outro. Em muitos casos, fica mesmo impossível afirmar com certeza qual compasso foi adotado, tamanha a ambigüidade rítmica. Cumpre observar que o acompanhamento do violão e a base do contrabaixo procuram manter as configurações originais.

Apresentamos fragmentos da guarânia/rasqueado A Chalana como exemplos do caráter rítmico ambíguo que dificulta a definição de um compasso para a linha da voz:

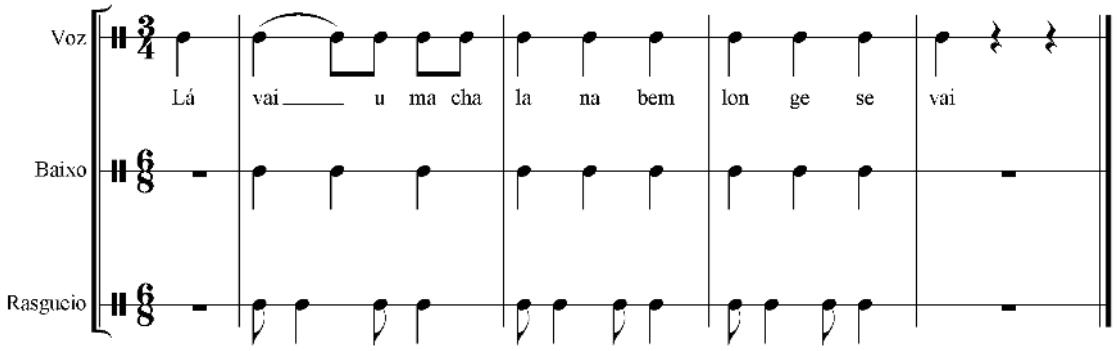
Ex.01:

Parte A em compasso 6/8



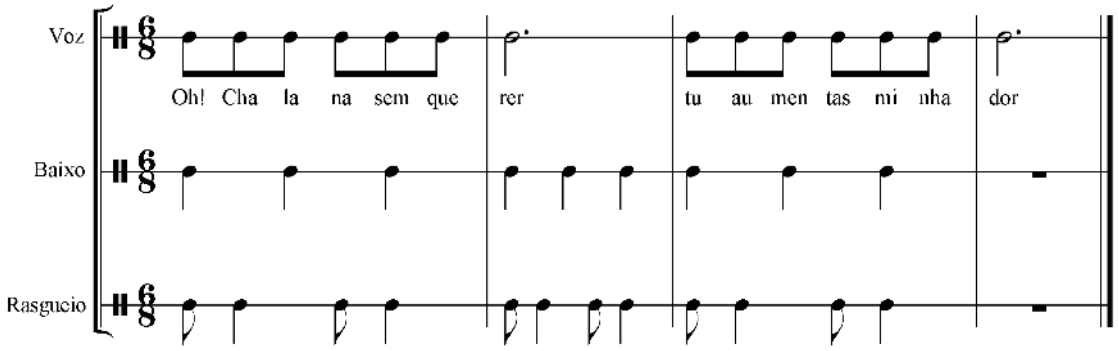
Ex.02:

Parte A com a parte cantada em compasso 3/4



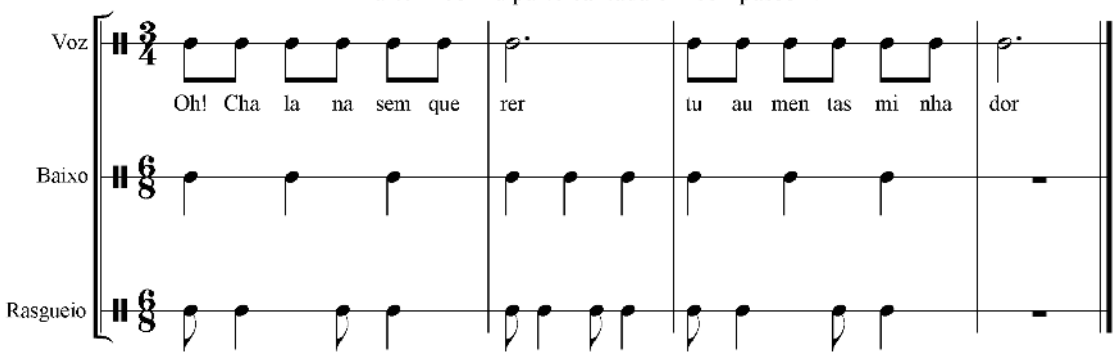
Ex.03:

Parte B em compasso 6/8



Ex.04:

Parte B com a parte cantada em compasso 3/4



Onde encontramos maior similaridade rítmica entre as guarânias/rasqueados nacionais e as guarânias paraguaias será justamente na produção musical de Mato Grosso do Sul, já que músicos como Délio (José Pompeu), Delinha (Delanira Gonçalves Pompeu) e Zacarias Mourão parecem ter incorporado com mais naturalidade o ritmo desse repertório por conta da convivência estrita em uma zona de fronteira com o Paraguai, e que se conecta com a profunda identificação cultural dos sul-mato-grossenses com a cultura paraguaia em vários níveis de re-presentação (idioma, tradições, culinária, costumes) dos quais a música se manifesta de forma

particularmente significativa.

=

Prado (2001) ao propor reflexões sobre as causas da distância entre o Brasil e o restante da América Latina, aponta como principais razões a oposição histórica entre a monarquia brasileira e os regimes republicanos dos demais países latino-americanos e, após a proclamação da república, o alinhamento do Brasil com os Estados Unidos enquanto no restante do continente se procurava firmar identidades que elegiam como parâmetro a tradição cultural hispânica e as heranças da colonização:

> "Desse modo, com a República, não se alteraram substancialmente as relações diplomáticas com os demais países da América Latina. Esta posição se coadunava com a manutenção de um sentimento anti-hispânico bastante acentuado, conforme foi indicado nos textos analisados. A República não destruiu as distâncias entre o Brasil e a América Hispânica, pois as diferenças, muito mais que as semelhanças, continuavam a ser destacadas. As visões da distância que nos separava contribuíram para a construção de um imaginário que forjou uma memória transformada em senso comum e que remetia ao passado histórico apresentado como legitimador do presente." (Prado, 2001, p.146)

Ao considerarmos um olhar histórico sobre a guarânia, a possibilidade de opção pela via metodológica da comparação e da busca de conexões que ligam o Paraguai ao Brasil extrapolam as questões meramente geográficas, políticas, sociais e econômicas para atingir, no âmbito cultural, um campo de forças ao mesmo tempo conflitivas e complementares. O conflito parece se estabelecer principalmente em função da rejeição à evidência de um passado comum vivido nas regiões de fronteira (principalmente com Mato Grosso do Sul) e a complementaridade parece estar evidenciada, entre outras coisas, na hibridação de elementos estruturais da polca paraguaia e da guarânia com as estruturas musicais e simbólicas da música sertaneja nacional.

Os elos que ligam o Brasil e o Paraguai, analisados a partir de um gênero musical como a guarânia podem contribuir para o reconhecimento de que, afinal de contas, por mais que as construções identitárias oficiais não queiram admitir, não estamos assim tão distantes da América Latina.

=

Referências

BIANCHINI, Odaléa da Conceição Deniz. **A Companhia Matte Laranjeira e a ocupação da terra do sul de mato Grosso (1880-1940).** Campo Grande: Editora UFMS, 2000.

CABRAL, Paulo Eduardo. **Formação étnica e demográfica**. In: VVAA, *Campo Grande 100*

Anos de Construção. Campo Grande: Matriz Editora, 1999.

CALDAS, Wandelnyr. **A cultura político-musical brasileira**. São Paulo: Musa Editora, 2005.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

GRUZINSKI, Serge. **Os mundos misturados da monarquia católica e outras *connected histories***. Topoi, Rio de Janeiro, março 2001, pp. 175-195.

_____ **O historiador, o macaco e a centaura: a "história cultural" no novo milênio**. Estudos Avançados 17 (49), 2003.

HIGA, Evandro Rodrigues. **Polca paraguaia, guarânia e chamamé – Estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande,MS**. Campo Grande,MS: Ed. UFMS, 2010.

MARTINS, José de Souza. **Capitalismo e Tradicionalismo – Estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil**. São paulo: Pioneira, 1975.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música – História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PRADO, Maria Lígia Coelho. **O Brasil e a distante América do Sul**. Revista de História 145 (2001), 127-149.

_____ **Repensando a história comparada da América Latina**. Revista de História 153 (2º-2005), 11-33.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

=

CHANTEUSES E CABARÉS: A PERFORMANCE MUSICAL COMO MEDIADORA DO DISCURSO DE GÊNERO[1]

Fabiane Behling Luckow
fabianebl@gmail.com
Mestranda em Etnomusicologia
PPGMUS/UFRGS

Resumo
Neste artigo, apresento algumas reflexões presentes em meu trabalho de mestrado, em que procuro tratar desde uma perspectiva etnomusicológica, as relações de gênero, tendo como objeto as performances musicais das cantoras/chanteuses dos clubes noturnos de Porto Alegre nas primeiras décadas do século XX. O termo *chanteuse* é largamente difundido na imprensa e nas crônicas brasileiras de inicio do século, posto que uma parcela considerável de artistas-cantoras eram enviadas da Europa para o mercado sul-americano e o termo francês conferia-lhes status sobretudo em relação às cantoras nacionais que também disputavam espaços nos clubs e *music halls*. Através de uma etnografia histórica, tenho buscado recompor esse cenário, para compreender como a música, através do repertório e da performance, contribui na construção social da figura dessas mulheres nas urbes modernas. A prática musical feminina, estreitamente relacionada ao corpo, à sensualidade, expressa-se fortemente nas crônicas jornalísticas e noticiário policial dos *clubs*, seu público masculino, seus palcos e as performances musicais de suas artistas. Entretanto, não deixavam de acentuar o caráter proibitivo e preconceituoso que a profissionalização nestes espaços musicais adquiria para o sexo feminino. O corpo é, portanto, um importante elemento neste tipo de performance musical feminina e sua exposição, condenada no âmbito social, é perfeitamente aceitável e esperada em ambientes de divertimento masculino. Este artigo, a partir dos estudos de gênero e da literatura musicológica em especial, trata de examinar a trajetória musical dessas mulheres através do fenômeno social dos cabarés na modernidade urbana do Brasil.

Palavras-chave: performance musical, chanteuses, gênero, cabarés musicais

Abstract:
In this article, I present some thoughts that are part of my Master thesis. From an ethnomusicologicaly point of view I intend to study the gender relations, having as my object of study the singers'/chanteuses musical performances in nightclubs, in Porto Alegre, in the early decades of the twentieth century. The term chanteuse is widely used in the Press and in the Brazilian chronicles of the early century, once a considerable amount of artists-singers were sent from Europe to South America, and the French term used to give them some status in relation to national singers that were also competing for a place in the night clubs and music halls. Through a historical ethnography, I have sought to rebuild this scenario in order to learn how music, through repertoire and performance, contributes to the social construction of these women in modern cities. The female musical performance, closely related to the body, sensuality, is strongly expressed in the newspaper chronicles and I the police news from the clubs; their male audience, its stages and the musical performance of its artists. However, it continued to stress

1 Este trabalho está sendo desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, dentro da linha de pesquisa "Etnomusicologia em fundos históricos", sob orientação da Profª Drª Maria Elizabeth Lucas.

the prohibitive and prejudiced/bigoted status that professionals, mainly women, acquired in these musical spaces. The body is, therefore, an important element in this kind of musical performance and its exposure is, convicted in the social sphere, perfectly acceptable and expected in environments where men are supposed to have fun. This article, taking into account gender studies and music literature in particular, aims at examining the musical journey of these women through the social phenomenon of cabarets in the modern cities in Brazil.

Keywords: *music performance, chanteuses, gender, music halls*

Tanto a Etnomusicologia quanto a Musicologia, principalmente a partir dos anos 1980, têm sido influenciadas pelos rumos contemporâneos da área das humanidades, na busca por um contexto mais amplo às práticas culturais. O papel do etnomusicólogo não mais se resume à transcrição, em gabinete ou *in loco*, da música não-ocidental ou folclórica e à descrição de instrumentos musicais e danças, assim como a Musicologia já não se concentra mais em produzir unicamente trabalhos sobre "vida e obra" de compositores consagrados da música erudita ocidental. Para tal, contribuiu a consolidação dos paradigmas pós-estruturalistas, que consideram o texto não como "um objeto com limites claramente definidos que fixam significado, mas um conjunto de discursos" (Williams, 2007, p. 30).

Por conta da aproximação da Etnomusicologia com outras áreas científicas, como a Antropologia e a Etnologia, precedeu e pode até mesmo ter precipitado a Musicologia na busca por novas abordagens. Novas direções foram propostas pela área, ampliando o espectro da investigação musicológica para os aspectos subjetivos da música ocidental, seu principal objeto de estudo. Uma dessas abordagens trata das questões relacionadas a gênero e à sexualidade. Ao abordar as questões relacionadas a gênero, a Musicologia busca incorporar em sua análise outras vozes, de forma a construir seu objeto, conforme ressalta Williams (2007, p. 30), como um "conjunto de discursos". Este "conjunto de discursos" não é construído apenas pela presença e relevância desses estudos de gênero, mas na negociação das identidades do próprio pesquisador em campo.

Para a musicóloga Susan McClary (2002), a questão de gênero é uma das abordagens possíveis na musicologia, para uma melhor compreensão da relação entre música e sociedade, também quando o objeto de estudo for a música ocidental. Segundo a autora

> A música não reflete, apenas, passivamente a sociedade; também funciona como um fórum público onde vários modelos de organização de gênero (além de muitos outros aspectos da vida social) são afirmados, adotados, contestados e negociados2. (McClary, 2002, p. 8)

As relações socioculturais e a prática cultural etnografada dialogam e negociam entre si,

2 *Music does not just passively reflect society; it also serves as a public forum within which various models of gender organizations (along with many other aspects of social life) are asserted, adopted, contested, and negotiated.*

ora formatando, ora sendo formatadas uma pela outra. Ambas as áreas concordam que a música não reflete, simplesmente, a sociedade que a produz, mas a estrutura, concede-lhe nexo, ao mesmo tempo em que é por ela estruturada (Williams, 2007, p. 140; Chernoff, 1989).

Considerando esses pressupostos teóricos, me propus, tratar da performance e do repertório das cantoras dos cabarés de Porto Alegre nas primeiras décadas do século XX, sob a ótica de gênero.

A Porto Alegre urbano-industrial do início do século era uma "cidade de duas personalidades" (Machado, 1978, p. 18). Diferente do relato dos cronistas da época, que narravam uma cidade pacata e tranquila, onde as moças aproveitavam a Rua da Praia para o *footing* e as famílias se reuniam nos cafés e cinemas, no final da tarde, Carlos Machado3 em suas memórias observa que a tranquilidade da cidade era interrompida com a chegada da noite, o que acontecia por volta das 5 horas da tarde, horário em que o expediente de trabalho se encerrava. A partir desse momento, "os cafés e as principais ruas do centro ficavam repletas de pessoas em busca de lazer e companhia" conforme o historiador Maroneze (1994, p. 14). Ele observa que a história da cidade, nesse momento, concentra-se nas ruas centrais, tanto durante o dia, no *footing*, nos cafés, nos debates sobre os mais variados tópicos diante das livrarias, quanto durante a noite. Mesmo que houvessem espaços noturno, como bares e prostíbulos em outras regiões da cidade, o centro ainda reunia o maior número de estabelecimentos do gênero. O autor associa ainda a vida boêmia alimentada pelos bares e cabarés à vida nas cidades modernas, uma tendência trazida pelo desenvolvimento industrial. Estes espaços de lazer e sociabilidade seriam indicadores do progresso e da modernização da cidade, assim como a reforma urbana, os bondes, o telefone, a luz elétrica. Uma série de novos comportamentos sociais são introduzidos no cotidiano das pessoas e os cabarés, a vida noturna intensa, pode ser vista como uma dessas novas formas de sociabilidade, proporcionando ambientes de interação entre os indivíduos da cidade moderna (Simmel, 2006)4.

Os Cabarés e as *Chanteuses*

A partir da pesquisa em jornais e periódicos locais das décadas de 1910 e 1920, identifiquei nove clubes noturnos, que atendiam a públicos de diferentes estratos sociais na capital do

3 José Carlos Penafiel Machado, (16 de março de 1908, Porto Alegre – 5 de janeiro de 1992, Rio de Janeiro), conhecido como "o rei da noite", foi produtor e empresário de espetáculos musicais brasileiros, inclusive em um dos mais famosos cassinos do Brasil, o Cassino da Urca, na década de 1940.

4 Uma dessas sociabilidades, segundo Simmel (1993), é o coquetismo, onde as mulheres demonstram interesse pelos homens para logo depois desprezá-los. Esse jogo erótico, empreendido pelo simples prazer de jogar, passa a reger também esses espaços, onde a conquista da parceira faz parte da diversão.

estado. Dentre esses, destaco três: o Clube/Centro dos Caçadores5, o Club Brazil, e o popular Marly Club. O primeiro, freqüentado pela elite social, econômica e política do estado, apregoava em anúncios da imprensa seu luxo e elegância, suas artistas de fama internacional. Famoso no imaginário local, é citado em vários trabalhos acadêmicos sobre a modernização da capital gaúcha, bem como por diversos escritores e memorialistas6, como um dos estabelecimentos mais emblemáticos de seu período.

Por exemplo: em anúncio da revista Máscara[7], em 1918, junto a uma imagem do interior de um de seus salões, o autor do texto afirma que "Porto Alegre se transforma!" e que é a vida noturna, principalmente o Clube dos Caçadores, quem mais colabora para dar a cidade ares de metrópole.

> Porto Alegre se transforma!/ A vida noturna lhe intensifica o comércio e dá-lhe um aspecto de grande metrópole; ninguém o pode contestar. E quem tem concorrido mais para este rápido progresso do que o Centro dos Caçadores?/ Sim. Respondam./ Este magnífico cabaret, instalado com um luxo deslumbrante, tendo uma cozinha incomparável e um serviço de bebidas como não ha, atraindo as maiores celebridades da cançoneta internacional, fez, daquela Porto Alegre monótona e dorminhoca de outrora, uma cidade moderna, onde a elegância, o luxo e o gosto pela musica de *boulevard* imperam./ As ultimas sombras da nossa macambuzice desfizeram-se nos primeiros compassos alegremente contagiosos das primeiras cançonetas.../ O topázio pálido do *champagne* nos avivou a fisionomia e nos emprestou este ar civilizado e *tout à fait parisien* que hoje possuímos./ Ao Centro dos Caçadores, os que ainda guardam algum traço de tristeza! Aprendamos a viver! Ali, no contato educado das pessoas finas e elegantes, tudo é motivo para alegria e bem-estar!/ Luxo, conforto, elegância, boas maneiras, no Centro dos Caçadores!/ Boa musica, boas vozes, graça fina e leve?/ Também nos Caçadores!! [Revista Máscara, Ano 1, número 6 - 19/03/1918]

A movimentação do cabaré é tida como responsável por "acordar" Porto Alegre para o novo tempo, para um novo paradigma de cidade. Como pode-se observar no texto publicitário acima, a música tem um papel preponderante nesse processo, posto que os anúncios apregoam, principalmente, as artistas aportadas de países da Europa, especialmente da França.

Os cabarés, assim como os cafés, segundo o levantamento realizado por Hardy Vedana[8],

5 Quanto a sua data de fundação, Maroneze (1994, p. 77) afirma que o clube foi fundado no fim dos anos 10, enquanto Machado (1978, p. 21), relembra a abertura do clube, após o fechamento de um clube chamado O Fomento, em 1921. Porém, em 10/03/1917, é publicado um anúncio no jornal Correio do Povo, pedindo que seus sócios retirem seus ingressos na sede, indicando que o clube já existia e já contava com sócios que poderiam desfrutar de suas instalações e programações.

6 Entre os trabalhos acadêmicos, cito Maroneze (1994; 2007), Pesavento (2002), Monteiro (1995; 2006), Santos (2008), entre outros; entre os memorialistas e cronistas, Machado (1978), Vedana (1987), Reverbel (1993), Ruschel (1971), Meyer (1966). Além desses, o Clube é citado no romance "O tempo e o vento", parte III: O Arquipélogo, vol. 1,do autor gaúcho Érico Veríssimo.

7 A Revista Máscara, foi fundada em Porto Alegre no ano de 1918 e circulou até 1928. Tinha como redator chefe Augusto Gonçalves de Souza Júnior e contava com o cronista Athos Damasceno Ferreira em seu corpo de redação.

8 Hardy Vedana (1928-2009), músico gaúcho, pesquisou sobre a música e os músicos do Rio Grande do Sul, e publicou livros de referência, como *Jazz em Porto Alegre* (1987) e *A Electrica e os Discos Gaúchos* (2006).

empregaram uma boa parte dos músicos que atuavam em Porto Alegre nessa época. Além destes, os cabarés também receberam companhia artísticas provenientes do Rio de Janeiro e de Buenos Aires. Dentre os artistas, várias cantoras, cujas fotos e qualificações eram anunciadas em revistas como a Máscara.

As *chanteuses*, comumente citadas nas crônicas dos jornais, eram a principal atração da noite nos clubes, segundo sugerem os anúncios. Pelas notas publicadas, pode-se inferir que grande parte delas realmente vinha da Europa, sendo seu repertório composto por canções italianas e francesas, na maioria. A utilização da palavra francesa para denominar as cantoras, atribuía-lhes inegável status. Alguns clubes inclusive publicavam seus anúncios todos em francês, numa estratégia de clara distinção de sua clientela.

Entretanto, haviam sim, cantoras brasileiras cujo repertório primava pelas canções e danças nacionais, como acontecia no Marly Club, cabaré da área central de Porto Alegre. Este clube, freqüentado pelas camadas populares, era alvo de constantes denúncias nos jornais, por estar instalado entre residências familiares, que se queixavam do barulho que seus freqüentadores e empregados faziam.

> **Diversões** - *Marly Club* – Por várias reformas está passando o Marly Club, centro preferido da mocidade democrática e espirituosa./ Todas as noites seus salões estão repletos e para corresponder a esta preferência o seu proprietário tem contratadas e trabalhando no palco ótimas cantoras, notadamente o gênero nacional, que nos lundus, nos cantos caipiras, nos cateretês deixam os ouvintes estonteados pelo prazer. [O Independente - 9 de agosto de 1918]

Em uma carta-denúncia publicada no jornal O Independente, em 25 de fevereiro de 1918, o autor comenta sobre "uma cantora que vocifera uma cançoneta obscena", ovacionada pelo público.

Algumas crônicas sobre as performances musicais deste clube dão a entender que a música nacional era a estrela da noite. Lundus, cantos caipiras e cateretês são os gêneros citados. Lá se poderia respirar "uma atmosfera nacional", onde figuravam as cantoras nacionais, as palavras e os ditos brasileiros.

Outro clube digno de nota, neste período, é o Brazil Club. Concorrente direto do Clube dos Caçadores, esse cabaré também apregoava seu luxo e elegância em seus anúncios e crônicas. Como o Caçadores, contava com artistas estrangeiros. Uma das descrições mais vivazes que encontrei é a respeito da representação de uma revista musical chamada "A Hora do Banho", do então *cabaretier* da casa, o francês George Charton.

> (...) Que espírito! Que arte e alegria em seus quatro atos todos cheios de decorações magníficas e de uma prodigiosa "mise-em-scene"! Ah! Uma coisa só poderia

> aumentar o valor artístico de tão mimosa apresentação: não ser tão pequeno o palco./ O primeiro ato, graciosos arremedos da praia de Tramanday, nos deixou maravilhados. (...) Mas, onde a nota d'Arte vibrou com toda sua intensidade, foi quando a cortina, abrindo-se, deixou apreciar a fantástica Caverna das Sereias. Admiração real e intensa para os amadores da Arte que estavam no Salão... As fascinadoras Sereias deitadas sobre algas marinhas, e parecendo deslizar preguiçosamente entre os rochedos... Carnes simulando nácar e conchas e exaltando o nu autorizado em toda sua beleza e escultural esplendor./ Encanta olhar A Musa, Jane Marny, tangendo as cordas de uma lira de prata, coroada por estrelas de diamante, vestida de sonho e de magia, cantando em sua voz suavemente entrecortada a deliciosa serenata de Toselli, enquanto que a incomparável, bela e lasciva Sereia Fatinizza, "mimait" a doce melopéa, para terminar a última consonância em uma pose fina e delicada, caindo a Sereia, estática e desfalecida, nos braços da consoladora Musa.../ A exaltação do público foi indizível, uma corrente elétrica atravessou a sala e, numa febre de delírio, pediram a renovação da deslumbrante cena uma, duas e muitas vezes!.../ A brilhante revista terminou por uma cena altamente cômica: o banho de mar tomado por todas as artistas, e uma tarantella dançada deliciosamente por Lola Mayer, Fatinizza e Ginuccia./ Bravos, chamadas à cena, ovações, aplausos a esta plêiade de artistas, sem rivais em Porto Alegre; [Correio do Povo, 23 de março de 1918 – pág. 5]

Apesar do viés puritano e "ingênuo" que os cronistas conferem a seus textos na época, é impossível não notar a presença sensual dessas artistas. Mesmo não detalhando seus figurinos, a frase "carnes simulando nácar e conchas e exaltando o nu autorizado em toda sua beleza e escultural esplendor", é bastante sugestiva, completada pelo atributo "lasciva", conferida à "Sereia Fatinizza". A cena faz tanto sucesso que é bisada diversas vezes.

Ainda que a performance contemple também o canto, o cronista ocupa-se em descrever as posições, os formatos e as cores das "carnes". Pode-se inferir que o corpo tem um papel preponderante na performance, excedendo o desempenho vocal das *chanteuses*. A dança, os olhares, as posições, tudo evoca a languidez e a sensualidade. A crônica, bastante extensa, ocupa grande parte de seu texto descrevendo essa performance, confirmando-se a centralidade do corpo.

A performance, portanto, funciona como mediadora das relações de gênero a medida que possibilita às artistas negociarem suas relações com os espectadores. O comportamento "coquete" (Simmel, 1993), definido como um jogo da sedução, onde a mulher conquista para depois se mostrar desinteressada, atraía admiradores que poderiam alçá-las a uma melhor situação econômica, tornando-se seus mantenedores.

As artistas hospedavam-se em pensões próximas aos clubes noturnos. Na revista Máscara, de agosto de 1925, a Pensão Aurélia anuncia suas instalações como "exclusiva para artistas". O estabelecimento, segundo o anúncio, ficava ao lado do Clube de Caçadores e, portanto, era de "primeira ordem", visto que provavelmente abrigava as artistas do luxuoso cabaré. Machado (1978), entretanto, cita essa pensão, entre outras, como um dos prostíbulos que recebia membros da elite gaúcha, o que também justifica sua preocupação com a elegância. Esse dado sugere que as cantoras e dançarinas, além de se apresentarem nos palcos, utilizavam esse espaço para

buscar admiradores. O palco é utilizado não apenas como vitrine de seus corpos, mas possibilita-lhes a escolha de quem será seu par. Quanto mais interessante, mais bem sucedida fosse sua performance, mais opções teria a *chanteuse* de escolher com quem se relacionaria. Clubes como o Caçadores possuíam ainda reservados, para encontros mais particulares.

Dentre as *chanteuses,* as francesas eram as preferidas dos estancieiros, mesmo que nem todas que assim se autodenominavam fossem realmente francesas (Carneiro e Penna, 1992). Muitas dessas mulheres eram judias polacas, aliciadas por uma organização criminosa em suas aldeias natais, que passavam por um período de aprendizagem em Paris, para depois serem prostitutas na América do Sul[9]. Chegavam nos portos de Buenos Aires e Montevidéo, sendo depois "distribuídas" pelas grandes cidades dos demais países. A cantora Mary Ester, por exemplo, que figurava no *staff* do Brazil Club, era nomeada "cantora oriental" nos reclames. É provável que sua procedência fosse de algum país do Europa Oriental, de onde provinham as prostitutas judias.

Porém, haviam também *chanteuses* francesas "legítimas". O caso da cantora Lily Bresset revela alguns dados sobre a vida dessas mulheres. Vinda de Buenos Aires, hospedando-se em uma pensão no centro da cidade com uma companhia artística que se apresentaria no Clube dos Caçadores, Lily vem a falecer, vítima de intoxicação por cocaína. O caso é relatado no jornal Correio do Povo, de 5 de março de 1918, que atesta o motivo do suicídio, conforme carta deixada pela *chanteuse*, como saudade do amante. A conexão com um amante ou gigolô, especialmente no caso das estrangeiras, lhes proporcionava segurança e cuidado, pois eram eles quem gerenciavam suas carreiras.

Segundo McClary (2002), a música funciona, desde os primórdios da música ocidental, também como um discurso permeado pelas relações de gênero, conforme já fora comentado na introdução deste artigo. Ao envolverem-se com música, observa a autora, aos homens poderiam ser atribuídas características femininas ou afeminadas. Para contrapor essa idéia, o pensamento masculino buscou definições mais etéreas para a música, atribuindo-lhe características como transcendência, objetividade e racionalidade, considerando-a como a mais imaterial das artes, dissociando-a do corpo, da dança e do prazer sensual. Ou seja, as características associadas à feminilidade foram substituídas por atributos que tornariam a música um assunto masculino. Entretanto, enquanto a prática musical masculina foi separada, alienada do corpo, a prática musical feminina continuou estreitamente ligada a este.

A crônica referente ao Brazil Club atribui o valor artístico da revista musical ao seu compositor, enquanto a performance das artistas é contemplada no plano do corpo. Características

9 Para mais informações sobre as "escravas brancas", ver: KUSHNIR, Beatriz. **Baile de Máscaras**: mulheres judias e prostituição: as Polacas e suas Associações de Ajuda Mútua. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

como sensualidade, lascividade, beleza, na descrição da dança, dos movimentos e dos corpos das cantoras são elencados. Assim, a constatação de McClary encontra ressonância nessa descrição.

O corpo é, portanto, um importante elemento na performance musical feminina. Sua exposição, condenada no âmbito social, é perfeitamente aceitável e esperada nesse ambiente de divertimento masculino. Os dados coletados no campo (descrições e dados em fotografia, anúncios e relatos encontrados nos jornais e revistas) levam a essa compreensão. A reflexão sobre as nuances da mediação desse discurso generizado [*gendered*] através do corpo das *chanteuses*, na performance musical, está sendo elaborada de forma mais ampla em minha dissertação de mestrado.

Considerações finais

Acredito que este trabalho poderá acrescentar ao campo dos estudos de gênero, contextualizando as práticas musicais femininas em meio ao processo de modernização das cidades, no início do século XX, no Brasil. Dessa forma, será possível buscar uma compreensão mais ampla do lugar da mulher no cenário artístico da época e de como essas artistas estão inseridas na configuração social da época. Através da análise do repertório e da performance, pode-se buscar compreender como as relações sociais entre os gêneros são mediadas a partir do corpo feminino.

Referências Bibliográficas

CARNEIRO, Luiz Carlos; PENNA, Rejane. **Porto Alegre: de aldeia à metrópole**. Porto Alegre: Marsiaj Oliveira/Officina da História, 1992.

CHERNOFF, J. M. "The relevance of ethnomusicology to anthropology: strategies of inquiry and interpretation". In: DjeDje, Jacqueline (ed.) **African musicology: current trends**. Los Angeles: Univ. of California Press. 1989. Vol. 1. p. 59-92.

MACHADO, José Carlos Penafiel. **Memórias sem Maquiagem**. São Paulo: Livraria Cultural Editora, 1978.

MARONEZE, Luiz Antônio Gloger. **Porto Alegre em dois cenários**: a nostalgia da modernidade no olhar dos cronistas. Porto Alegre: 2007. Tese (Doutorado em História) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontíficia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

____. **Espaços de Sociabilidade e Memória**: fragmentos da "vida pública" porto-alegrense entre os anos de 1890 e 1930. Porto Alegre: 1994. Dissertação (Mestrado em História) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontíficia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

McCLARY, Susan. **Feminine endings:** Music, gender, and sexuality. Minneapolis: University of Minnesota, 2002.

MEYER, Augusto. **No Tempo da Flor**. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1966.

MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre: Urbanização e Modernidade** – A construção social do espaço urbano. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

_____. **Porto Alegre e suas escritas**: história e memórias da cidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.
PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre**. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/ UFRGS, 2002.
REVERBEL, Carlos; LAITANO, Cláudia. **Arca de Blau**: Memórias. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1993.
RUSCHEL, Nilo. **Rua da Praia**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1971.
SANTOS, Fernanda Guedes. **O Comércio Ilícito do Prazer e a Ação Policial e Jurídica em Porto Alegre (1889-1930)**. Porto Alegre: 2008. Dissertação (Mestrado em História) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontíficia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
SIMMEL, Georg. "Psicologia do coquetismo" In: **A Filosofia do Amor**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 93-111.
____ **Questões fundamentais da sociologia**: indivíduo e sociedade. Rio de Janeiro, RJ: J. Zahar, 2006.
VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
WILLIANS, Allastair. **Constructing Musicology**. Burlington: Ashgate, 2007.

PERIÓDICOS

Correio do Povo, Porto Alegre, p. 4, 5mar1918.

Correio do Povo, Porto Alegre, p. 5, 23mar1918.

O Independente, Porto Alegre, p. 1, 25fev1918.

O Independente, Porto Alegre, p. 1, 9ago1918.

Revista Máscara, Porto Alegre, a.1, n. 6, s/n, 19mar1918

Revista Máscara, Porto Alegre, a.7, n. 8, s/n, ago1925

EFICÁCIA E ENTRETENIMENTO NA PERFORMANCE MUSICAL

Fábio Henrique Ribeiro
fabiomusica_fe@yahoo.com.br
UFPB/IFSPE

Resumo
O presente artigo é um recorte do trabalho de pesquisa de mestrado que objetiva compreender os principais elementos característicos da performance musical dos Ternos de Catopês *Nossa Senhora do Rosário* e *Divino Espírito Santo* da cidade de Bocaiúva-MG. Neste trabalho o foco está, mais especificamente, em compreender a relação entre os conceitos de eficácia e de entretenimento na construção da performance dos grupos. Para isso foi feito um cruzamento e interpretação dos dados obtidos pela observação dos seguintes itens: (1) estruturas rítmicas, (2) discursos dos integrantes e (3) análise funcional da audiência na performance dos grupos. Por fim, o trabalho demonstra que a díade eficácia/entretenimento revela aspectos infra-estruturais da performance musical, caracterizando-se como ponto de negociação simbólica de elementos socioculturais. O trânsito entre a performance teatral e ritual é constantemente promovido pelas relações entre a audiência, as formas de execução rítmica e os contextos rituais. Destarte, a compreensão da díade eficácia/entretenimento apresenta mais uma possibilidade de compreensão da performance musical e sua relação com tais elementos.

Palavras-chave: eficácia; entretenimento; performance

Abstract
This article is an excerpt from the work of research that aims to understand the main features of the musical performance of Ternos de Catopês Nossa Senhora do Rosário and Divino Espírito Santo in Bocaiúva city in the state of Minas Gerais. In this work the focus is, more specifically, on understanding the relationship between the concepts of efficacy and entertainment in the construction of performance of musical groups. In order to reach this objective there was a crossing and interpretation of information obtained by the observation of three items: (1) rhythmic structures; (2) the speeches of the members and (3) functional analysis of the audience in the performance of the groups. Finally, it demonstrates that the dyad efficacy/entertainment shows infrastructural aspects of musical performance, characterizing this relation as a point of symbolic negotiation of socio-cultural elements. The moviment between ritual and theatrical performance is constantly promoted by the relationship among the audience, ways to play rhythm and ritual contexts. Thus, understanding the dyad efficacy/entertainment presents another possibility of comprehending the musical performance and its relationship with such elements.

Key words: *efficacy; entertainment; performance*

Introdução

O presente artigo é um recorte do trabalho de pesquisa de mestrado que objetiva compreender os principais elementos característicos da performance musical dos Ternos de Catopês *Nossa Senhora do Rosário* [NSR] e *Divino Espírito Santo* [DES] da cidade de Bocaiúva-MG. Os Catopês são grupos de cultura popular religiosa, componentes de uma manifestação mais abrangente denominada Congado. Suas principais características são a devoção a santos católicos e sua forma de expressão por meio de rituais que mesclam elementos ameríndios, africanos e europeus.

Neste trabalho o foco está, mais especificamente, no papel da relação entre os conceitos de eficácia e de entretenimento na construção da performance dos grupos. Destarte, busquei compreender como eles mantêm essa relação no seu plano conceitual, sonoro e comportamental. Nesse intento, foi feita uma transversalização e interpretação das informações obtidas pela análise das estruturas rítmicas, pelos discursos dos integrantes, pelas observações realizadas e por meio da análise funcional da audiência na performance.

Para isso, o trabalho está estruturado de forma a apresentar o conceito de performance musical que tem norteado as reflexões, os conceitos de eficácia e entretenimento dentro da perspectiva dos estudos da performance, as principais interpretações obtidas nas análises e, por fim, algumas considerações parciais.

Performance musical

Acredito que o universo musical dos Catopês, por todos os seus meandros performativos, apresenta particularidades que podem proporcionar um diálogo entre este trabalho específico com a dinâmica mais global dos estudos etnomusicológicos e das ciências humanas em geral. Assim, o conceito de performance musical deve ser tanto aplicável quanto modelável ao contexto performático dos grupos, buscando um equilíbrio entre a dinâmica científica atual e as idiossincrasias encontradas em campo.

Para uma contextualização da performance musical dos grupos e para a elaboração de um conceito mais próximo dessa realidade, as concepções de Turner (1988, 1996, 2009), Béhague (1984) e Schechner (2003, 2006) foram utilizadas como um ponto central circundado por outros autores e suas concepções como Austin (1975), Goffman (1990), Brinner (2001) e Zumthor (2007). Nesse direcionamento, as idéias foram articuladas buscando construir um arcabouço teórico que possibilitasse o norteamento das análises e reflexões sobre os principais elementos do fazer musical dos grupos.

Por meio das articulações teóricas e do trabalho de campo, a performance musical dos

Ternos de Catopês passou a ser compreendida como evento e como processo (Béhague, 1984), exercendo o papel de "espelhos mágicos da realidade social", pois a "exageram, invertem, reformam, enaltecem, minimizam, desbotam, repintam" (Turner, 1988, p. 42); servindo ainda como ferramenta não só de expressão, mas de ação dos seus desejos, concepções e sentimentos (Austin, 1975), como "memória coletiva codificada em ações" (Schechner, 2006, p. 52) e como "convenções que governam o fazer musical e atividades que o acompanham" (Brinner, 2001).

Penso que, no universo musical dos Catopês de Bocaiúva, os padrões convencionais têm sido re-significados por meio das performances dos grupos. A relação entre a busca pela afirmação de identidade, pela legitimação da tradição, os eventos sócio-históricos e a dinâmica da sociedade contemporânea têm possibilitado uma performance musical criadora e reveladora de conflitos. A situação de dois grupos surgidos de uma separação, com crenças em comum, mas com práticas e concepções de expressão diferentes, revela-se como uma conjuntura sociocultural complexa em que a música e as formas de se fazer música são elementos essenciais para sua compreensão. Dessa forma, a performance musical dos Ternos de Catopês apresenta-se como elemento comunicativo que, além de expressar, age sobre sua realidade, confirmando, reelaborando ou negando comportamentos e concepções.

Com base nas concepções discutidas aqui e na realidade dos grupos de Catopês de Bocaiúva, compreendo, portanto, a performance musical como um conjunto de ações presentes em um processo comunicativo que busca expressar, confirmar, negar e/ou subverter situações sociais, planos simbólicos, crenças, concepções ou comportamentos por meio da prática musical e todo o complexo contextual do qual faz parte e com o qual interage. Assim, a performance musical dos Ternos de Catopês caracteriza-se como elemento de ritualização de sons e comportamentos que buscam representar e atuar nas diversas faces sociais, religiosas, culturais etc.

Eficácia e entretenimento

A díade eficácia/entretenimento é presente nas discussões teóricas de Schechner (2003, 2006) e Turner (1996), buscando compreender as relações de transição entre drama social, drama estético, teatro e ritual.

O teatro e o ritual são compreendidos como eventos cujas principais diferenças estão na relação com os participantes. Assim, o ritual é o evento do qual os participantes dependem, enquanto o teatro depende dos seus participantes (Schechner, 2003, 2006). O movimento do teatro para o ritual acontece quando a audiência é transformada de um uma coleção de indivíduos separados em um grupo ou congregação de participantes.

O conceito de drama social é definido como "unidades de processos sociais harmônicos ou desarmônicos surgidos em situações de conflito" (Turner, 1988, p. 74). Turner (1988) ainda

aponta que o processo dramático é composto por quatro fases: 1) transgressão de relações sociais governadas por normas; 2) crise, ampliando a transgressão ou brecha e criando situações liminares; 3) ação de reparação, que pode compreender atuações pessoais ou mediadas por dispositivos convencionados legalmente para resolver certos tipos de crise ou legitimar ouras formas de resolução; 4) reintegração do grupo social ou o reconhecimento e legitimação da cisma irreparável entre as partes contestantes.

Em contraponto ao drama social, há o drama estético, cujas principais características são a criação de tempos, espaços e caracteres simbólicos, a predeterminação do fim da história e o caráter de ficção. Nos dramas sociais as muitas histórias estão em dúvida, são mais reais. Assim, o drama social e o estético diferenciam-se principalmente por seus focos na eficácia ou no entretenimento. Enquanto o drama social possui inúmeras variáveis, o drama estético é quase inteiramente pré-arranjado, menos instrumental e mais ornamental.

Na tentativa de converter comportamentos reais em comportamentos simbólicos, há dois tipos de transformações básicas: (1) deslocamento de comportamentos anti-sociais e injuriosos por gestos e exibições ritualizados e (2) invenção de personagens para agir em eventos fictícios ou reais, por serem encenados [como teatro documentário, filme ou jogos romanos tipo gladiatorial] (Schechner, 2003, p. 116).

Uma performance pode ser tanto teatral quanto ritual, dependendo do seu contexto e das suas principais funções. Se ela possui mais qualidades que se propõem a transformar algo, tenderá à eficácia, caracterizando-se, portanto, como uma performance ritual. Se acontece o contrário, tendendo-se para o entretenimento, trata-se de uma performance teatral. Assim, ser performance teatral ou ritual depende do nível de elementos ou qualidades que buscam a eficácia e entretenimento.

Isso pode ser uma questão de perspectiva, pois um determinado evento pode ser visto pelas duas formas. Schechner (2003) aponta que um musical da Broadway é entretenimento caso se concentre apenas no que acontece no palco, mas pode ter também um enfoque na eficácia, se pensado com toda a estrutura social que o abarca. A eficácia e o entretenimento são, portanto, pólos de um fluxo contínuo entre teatro e ritual. "A polaridade básica está entre eficácia e entretenimento, não entre ritual e teatro" (Schechner, 2003, p. 130).

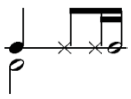
Portanto, a eficácia e o entretenimento são os elementos que transitam entre drama social e estético, assim como entre o teatro e o ritual, caracterizando-se como um dos pontos originais da performance. Nesse sentido, quando a eficácia possui maior domínio na performance, esta tende a ser universalista, alegórica, ritualizada e vinculada a uma ordem mais ou menos estável. Quando o entretenimento domina, a performance torna-se individualizada, *show business*, constantemente se adaptando aos gostos da audiência instável (Schechner, 2003, p. 134).

A díade eficácia/entretenimento na construção da performance musical

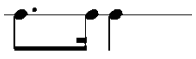
Estruturas rítmicas e densidade sonora

Um olhar mais atento para a relação entre as estruturas rítmicas e suas formas de execução em determinados contextos pode revelar como determinado grupo concebe sua prática musical dentro do contexto ritual. Assim, pude notar que os dois grupos revelam diferentes nuances em suas performances, principalmente no trato da eficácia e do entretenimento. Essas diferenças foram observadas nas características técnicas e sonoras gerais de cada grupo nos contextos de performance ritual.

Os grupos possuem duas estruturas rítmicas básicas: o dobrado e a marcha. A marcha é caracterizada por seu andamento lento [aproximadamente 60 BPM] e menor densidade sonora, sendo mais aplicável aos contextos mais reflexivos do ritual. Assim, a afirmação de que "Deus não vem na tempestade, Deus vem na brisa. Então a gente vai com a marcha" (Pereira, 2010) reflete a condição especial em que se deve tocar o ritmo. Seu padrão rítmico básico pode ser resumido pela marcação grave do Marcante [tambor mais grave] e o preenchimento do Chama [tambor médio de aproximadamente 50 cm de diâmetro]:



O dobrado compõe-se de uma configuração rítmica básica de andamento mais rápido [aproximadamente 100 BPM] que proporciona maior identidade aos grupos de Catopês, pois é a forma mais conhecida pelo público. Esse ritmo é utilizado principalmente em músicas cujo principal contexto ritual está ligado aos momentos de cortejo. A audiência, ao se referir ao ritmo, geralmente "canta" a seguinte configuração:



Assim, a marcha, por seu andamento mais lento e pelos contextos de execução, sugere a reflexão, com ênfase na expressão emotiva do canto e com movimentos corporais mais contidos, tendendo à eficácia. O dobrado, com andamento mais rápido, é mais dançante e possui maior ênfase na eficácia em momentos mais isolados, sem evolução nas ruas, como o levantamento do mastro. Em contextos de rua, há um maior equilíbrio entre eficácia e entretenimento. Enfim, mesmo possuindo diferentes ênfases, a eficácia é o ponto central dos dois ritmos, pois "a transparência dos padrões rítmicos básicos através de sua reiteração periódica e invariada, e a circularidade decorrente desse comportamento musical, são necessárias as funções rituais de

maior profundidade" (Lucas, 2002, p. 237).

A forma como os instrumentistas executam as estruturas básicas e as desenvolvem proporciona variações de densidade sonora. Essas variações, que se dão por meio de notas acrescentadas aos padrões básicos de cada instrumento revelam o reforço ou a subversão parcial do equilíbrio entre a eficácia e entretenimento em cada ritmo.

No DES, a marcha é executada com uma maior densidade sonora, com muitas variações e notas de preenchimento. A esperada baixa densidade sonora pode ser compreendida como resultante dos códigos de conduta dos instrumentistas nas situações rituais em que a marcha é executada. Ao subvertê-la, a performance ameniza os momentos reflexivos, em que o canto deveria prevalecer e o ritmo deveria expressar a solenidade esperada para o momento, marcando os tempos fortes. Isso torna o ritmo mais dançante, levando a canção a ser menos contemplativa, diminuindo o lirismo e poder expressivo do canto e tendendo ao virtuosismo.

O dobrado no DES também é tocado com alto grau de variação e virtuosismo e, às vezes, é utilizado em momentos de procissão[1], contexto em que se espera apenas a marcha. Assim, a forma e os contextos de utilização dos ritmos pelo grupo revelam uma busca por elementos de entretenimento, sem deixar, entretanto de privilegiar a eficácia. O DES busca, portanto, um maior equilíbrio entre os elementos essenciais do ritual e aqueles resultantes de processos culturais ligados ao turismo e à folclorização.

O Terno NSR mantêm a baixa densidade sonora da marcha, com pequenas e localizadas variações no Chama. Com a pouca presença de improvisação e maior ênfase no canto, sua performance revela-se mais tendenciosa à eficácia do que no DES. A ausência de elementos de alta densidade sonora reflete a maior ênfase na eficácia ritual em detrimento do entretenimento. O grupo busca, dessa forma, reforçar o momento reflexivo do ritual, dando maior destaque aos elementos expressivos da voz.

A performance do dobrado pelo grupo NSR possui maior número de variações, como se espera. Mas tais variações não são tão constantes como no outro grupo, caracterizando também uma maior preocupação com a eficácia. Desse modo, o grupo caracteriza-se pela maior contensão de elementos rítmicos de alta densidade sonora, restringindo-os àqueles instrumentistas mais habilidosos e aos momentos mais dançantes do ritual.

Portanto, os dois grupos possuem formas diferentes de tratar as densidades sonoras dos ritmos. Ambas as performances são rituais, pois a eficácia é sempre o foco. Entretanto, no grupo DES há uma tendência ao equilíbrio em muitos momentos rituais enquanto no grupo NSR os

1 Os termos procissão e cortejo são tratados diferentemente, de acordo com a perspectiva de Brandão (1985), que apresenta três áreas de participação na Festa de Nossa Senhora do Rosário, relativas aos agentes da Festa, agentes da Igreja e agentes da Congada. A procissão refere-se aqui ao "desfile" pelas ruas, realizando orações, com a presença de todos os agentes. O cortejo diz respeito à comitiva que encaminha o séquito real à Igreja, sem a presença de membros do clero.

elementos de alta densidade sonora se restringem a alguns momentos e executantes, buscando, portanto, maior eficácia.

Lucas (2002), em seu trabalho sobre as estruturas rítmicas das comunidades congadeiras dos Arturos e do Jatobá, na região metropolitana de Belo Horizonte, Minas Gerais, apresenta resultados semelhantes, em que o distanciamento dos padrões rítmicos básicos, por meio da execução de repiques, revela relaxamentos em relação às obrigações religiosas.

A presença desses repiques, segundo Lucas (2002), podem revelar outras interpretações. Esses recursos musicais podem representar um processo de mudanças e de escolhas a respeito do futuro da manifestação, bem como das relações entre as gerações que compõem os grupos e suas diferentes ênfases.

Em concordância com as interpretações de Lucas (2002), Queiroz (2003) e Mendes (2004), no contexto congadeiro de Montes Claros, Minas Gerais, apontam o entretenimento como parte inerente à cultura, assumindo para os jovens, maiores proporções. Mas, com a experiência adquirida ao longo dos anos, esses integrantes vão assimilando as coisas sagradas e suas inerentes responsabilidades. Portanto, ocorre um processo de internalização dos elementos rituais e, consequentemente, o desenvolvimento da eficácia.

Uma conclusão assaz interessante é o apontamento de Lucas (2002) em relação ao estabelecimento hierárquico promovido pelo comportamento rítmico e seu consequente reforço das matrizes africanas. Desse modo, assim como no contexto estudado por Lucas (2002), a performance rítmica dos Catopês e as nuances no trânsito entre eficácia e entretenimento apresentam-se como elementos de resistência e manutenção, numa relação de oposição binária de processos identitários. Nessa relação, segundo Silva (2000), uns processos procuram manter uma estabilidade identitária e outros que procuram desestabilizá-la. As escolhas performáticas dos membros revelam, portanto, quais elementos estão aptos ao diálogo e à ressignificação, bem como aqueles que devem permanecer intactos.

A audiência e seus contextos de participação

Compreendo aqui a audiência como o conjunto de pessoas com as quais os performers compartilham sua música e o contexto musical, podendo assumir papéis mais ou menos ligados ao ritual, mas sempre tomado como elemento ativo da performance. A postura e os julgamentos vindos da audiência podem influenciam os modos de apresentação, transmissão e concepção dos elementos performáticos.

Pela perspectiva de que a performance pode ser compreendida como momento comunicativo em que uma mensagem é transmitida e recebida (Zumthor, 2007), pensamos que a audiência constitui-se como elemento essencial nesse processo. Desse modo, a audiência é parte de

um complexo de ações comunicativas em determinado tempo e lugar com condições contextuais específicas que influenciam tanto a mensagem, quanto o seu emissor e receptor.

Acredito que há códigos de conduta esperados de uma audiência em cada evento do ritual. Assim, a forma como ela se porta pode indicar seu nível de comprometimento e, consequentemente, o grau de coletividade que envolve os participantes. Assim, as variadas formas de relacionamento social promovidas podem revelar processos de engajamentos e identificação (Goffman, 2010) interessantes para a compreensão da performance. Nesse direcionamento, o foco de análise aqui são os comportamentos da audiência nos contextos rituais e a ênfase que eles revelam na eficácia ou no entretenimento.

A audiência dos Catopês não é homogênea, apresentando diferenças de acordo com os momentos em que tem contato com os grupos. Seguindo sua participação nos contextos rituais, a audiência pode ser divida em três categorias básicas: audiência informal, audiência híbrida e audiência formal. A audiência informal, geralmente tem contato com os grupos em seus desfiles na rua, não possui muito envolvimento no ritual e é atraída apenas pelos elementos musicais, pela dança e pelos aspectos visuais. A audiência híbrida é aquela cujo grau de formalismo não pode ser bem definido, pois nela mesclam-se o público que acompanha o cortejo até seu objetivo final [missa, levantamento do mastro, visita a uma casa...] e aquele que acompanha apenas para aumentar o tempo de apreciação. A audiência formal participa de todos os eventos, geralmente composta por pessoas com alguma função mais ativa no ritual ou por devotos que costumam seguir a tradição dos festejos.

A audiência informal tende ao entretenimento. A performance, para esse grupo de ouvintes é teatral, não promovendo transformações. Seus códigos de conduta são mais amplos, podendo comportar-se de forma mais ou menos indefinida, realizando julgamentos estéticos, envolvendo-se ou não com a performance. Destarte, "permanecer distante significa rejeitar a congregação, ou ser rejeitado por ela, como um cisma, excomunhão ou exílio" (Schechner, 2003, p. 137).

A audiência híbrida possui múltiplas características, combinando os desejos, intenções e níveis de participação. Apesar dessa multiplicidade, ela pode ser compreendida como tendenciosa ao entretenimento, pois seu nível geral de participação e envolvimento no ritual não é explícito o suficiente para se pensar o contrário. Nessa categoria de audiência a possibilidade de congregação ou de distanciamento é constante, podendo guiar sua conduta para o comportamento de devoto ou de turista. Pode-se, portanto, ocorrer o movimento do teatro para o ritual "quando a audiência é transformada de uma coleção de indivíduos separados em um grupo ou congregação de participantes" (Schechner, 2003, p. 157). Assim, para aqueles que "passam" a performance é teatro, para os que permanecem, acompanham e partilham é ritual.

A audiência formal é composta por um conjunto de indivíduos cujo sentimento de coletividade é inerente. É uma audiência presente nos diversos contextos rituais, que seguem os cortejos e procissões até o seu objetivo final e, ali, comungam dos mesmos objetivos. Seu principal foco é, portanto, a eficácia, votando-se para os elementos rituais, sacralizando espaços, enfatizando os procedimentos corretos e aplicáveis a cada momento. Assim, o código de conduta dessa categoria de audiência é mais rígido, exigindo-se maior comprometimento com o ritual.

Enfim, a relação entre eficácia e entretenimento na perspectiva da audiência depende dos contextos pelos quais ela tem contato com os grupos, bem como dos seus objetivos e comprometimento com o ritual. Assim, os códigos se modificam de acordo com essas variáveis, caracterizando a audiência como um elemento diversificado na performance musical, exercendo funções que promovem a transposição da performance teatral [em termos metafóricos] à performance ritual ou vice-versa.

Considerações finais

Brandão (2001) afirma que o catolicismo popular tem a característica de sacralizar espaços não destinados aos momentos religiosos e sua relação com o turismo proporciona a "profanização" de espaços sagrados. Acredito que isso se deve pelo trânsito constante entre os elementos performáticos da eficácia e do entretenimento. Essa constante negociação revela-se muito presente na música dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, cuja performance é ritual, mas com níveis diferenciados de entretenimento e eficácia. A forma e os momentos de ênfase na eficácia ou no entretenimento revelam tensões entre as concepções dos integrantes, suas práticas e as relações sociais advindas da relação modernidade/tradição, principalmente aquelas ligadas às táticas de resistência.

O grupo DES apresenta maior evidência de elementos de entretenimento, com maior variabilidade e improvisos. Assim, sua negociação com elementos modernos ligados ao turismo e sua relação com a audiência informal torna sua performance diferenciada do terno NSR que, por sua vez, apresenta menor evidência de elementos de entretenimento e maior ligação com a audiência formal. As manutenções de padrões rítmicos pelo grupo NSR e a menor quantidade de improvisos e variações caracterizam o uso de menor densidade sonora em momentos rituais mais reflexivos, reforçando o caráter de busca pela eficácia.

Portanto, a díade eficácia/entretenimento revela aspectos infra-estruturais da performance musical, caracterizando-se como ponto de negociação simbólica de elementos socioculturais. O trânsito entre a performance teatral e ritual é constantemente promovido pelas relações entre a audiência, as formas de execução rítmica e o envolvimento ritual adquirido com a experiência de contato com o sagrado.

Referências

AUSTIN, J. L. **How to do things with words.** 2 ed. Cambridge: Harvard University Press, 1975.

BRINER, Benjamin. "Performing Practice II: Non-Western and traditional music," **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** Versão online. Oxford: Oxford University, 2001. Disponível em: <http://www.grovemusic>. Acessado em 04 de novembro de 2010.

BÉHAGUE, G. **Performance practice.** Westport: Greenwood Press, 1984.

BRANDÃO, C. R. **A cultura na rua**. 2 ed. Campinas: Papirus, 2001.

BRANDÃO, C. R.; (BRAZIL), I. N. D. F.; EDITORA, U. F. D. G. **A festa do santo de preto**. Goiânia: Universidade Federal de Goiá, 1985.

GOFFMAN, E. **A representaçao do eu na vida cotidiana.** Petrópolis: Vozes, 1975.

LUCAS, G. **Os sons do rosário.** Belo Horizonte: UFMG, 2002.

MENDES, Jean Joubert Freitas. **Música e religiosidade na caracterização identitária do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias de Montes Claros – MG.** Dissertação de mestrado em etnomusicologia. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2004.

PEREIRA, Lucélia. Bocaiúva, 03 de fevereiro de 2010. Áudio digital. Entrevista concedida a Fábio Henrique Ribeiro.

QUEIROZ, L. R. S. **Performance Musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros.** Tese de doutorado em etnomusicologia, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2005.

SCHECHNER, R. **Performance theory.** London: Routledge, 2003.

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

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade. P. 73 – 102. In.: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); Hall, Stuart; Woodward, Katryn. **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

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

_____. **From ritual to theatre:** the human seriousness of play. New York: PAJ Publications., 1996.

_____. **The ritual process.** New York: Transaction Publishers, 2009.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Pesquisando em um acervo etnográfico musical. Apontamentos teóricos e metodológicos sobre um estudo etnográfico feito no arquivo de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

Felipe Barros
barrosfelipe@gmail.com
Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ

RESUMO
Esta comunicação pretende descrever os métodos e referenciais teóricos utilizados em uma pesquisa sobre a produção do acervo etnográfico de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e seus métodos de pesquisa de campo. Orientada por discussões postas pela chamada "crítica pós-moderna" da antropologia, esta comunicação busca contribuir para a construção de narrativas históricas sobre o desenvolvimento da prática de pesquisa etnográfica em música no Brasil e refletir sobre a possibilidade de se conduzir uma pesquisa etnomusicológica em acervos etnográficos musicais.

Palavras chave: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Etnomusicologia, Arquivos Etnográficos Musicais.

ABSTRACT
This communication aims to describe the methods and theoretical referecials used in a research about the production of the ethnographic collection of Luiz Heitor Correa de Azevedo and his methods of field research. Guided by the discussions raised by so-called "critical postmodern" anthropology and its reverberations in the field of ethnomusicology, this paper aims to contribute to the development of narratives about musical ethnographic research in Brazil and to discuss the possibility of conducting a ethnomusicological research in ethnographic musical archives.

Keywords: *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Ethnomusicology, Ethnographic Musical Archives.*

APRESENTAÇÃO

Esta comunicação é resultado do trabalho desenvolvido no curso de mestrado onde analisei os métodos de campo e a construção do acervo etnográfico musical[1] de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (LH) resultante de suas "viagens etnográficas" para os estados de Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944).

Estas três viagens foram financiadas pela Biblioteca do Congresso Norte-Americano e contaram com o apoio logístico do governo brasileiro, tendo como objetivo documentar, arqui-

1 Entende-se como arquivos etnográfico musicais, os espaços de armazenamento e organização de artefatos e documentos de natureza diversa (fonogramas, fotos, vídeos, cartas pessoais, documentos institucionais etc...) recolhidos ou produzidos por etnógrafos ao longo de sua vida profissional ou em contexto de pesquisas etnográficas focadas em práticas musicais. O conceito aqui apresentado é uma adaptação do conceito de arquivo etnográfico desenvolvido por Olívia Cunha (2004, p.295).

var e analisar o que se entendia como "música folclórica brasileira".

Nesta dissertação me concentrei em entender as estratégias que LH adotou para viabilizar o apoio de instituições estrangeiras e brasileiras ao seu projeto e na descrição dos métodos de pesquisa utilizados em campo, expondo assim o contexto no qual a documentação etnográfica foi produzida.

Esta comunicação irá tratar das orientações teóricas deste trabalho e das motivações e possibilidades de se conduzir uma pesquisa etnomusicológica em arquivos.

ORIENTAÇÕES

A idéia de analisar a produção de um arquivo etnográfico musical e os métodos de campo de LH é orientada por um conjunto de trabalhos produzidos na academia norte-americana que, nos anos oitenta, promoveram uma mudança do foco do trabalho etnográfico de elaboração de teorias sobre a sociedade para discussões sobre problemas presentes nas interpretações e descrições da realidade social feitas por etnógrafos, levando à um questionamento da validade, métodos e resultados da prática de pesquisa etnográfica; a chamada crítica "pós-moderna" (KAPLAN, 2002; TROUILLOT, 2003).

Estes trabalhos assumem uma postura de estranhamento frente à prática antropológica e transformam os próprios antropólogos (e seus escritos e coleções) em objeto de estudo. Uma espécie de "desnaturalização" do próprio campo de trabalho, buscando entender o contexto de produção do discurso antropológico.

Pesquisadores passam a analisar os textos etnográficos – assim como as notas de campo, cartas, etc...-, identificando "estratégias retóricas" que os etnógrafos utilizam para construir a "legitimidade de seu discurso sobre aquele contexto social e cultural a ser representado" (GONÇALVES 2002:13). Outros se dedicam a explicar a constituição da disciplina (e sua legitimidade) a partir da produção de uma história crítica sobre o próprio campo (STOCKING, 1983a). Neste contexto, não é de se estranhar que as coleções etnográficas tornaram-se um local profícuo para estudo e construção destas narrativas (CUNHA, 2004; GONÇALVES 2007).

Como em outros campos onde a etnografia é uma prática central, os apontamentos da "crítica pós-moderna" repercutiram na Etnomusicologia, estimulando, de certa maneira, mudanças na postura dos etnomusicólogos e criando condições para reflexões e experimentações de novos formatos de pesquisa, escrita etnográfica e revisão das práticas etnográficas utilizadas até então.

Em *Shadows in the field* (BARZ & COOLEY, 1997), buscando uma diferenciação dos estudos antropológicos, Cooley (1997) propõe uma mudança do foco da análise da *representação*

(textos) para a experiência (trabalho de campo). Uma maneira de repensar a prática etnográfica e as relações entre pesquisador e pesquisado, remodelando aspectos da discussão "pós-moderna" e considerando mais significativamente os acadêmicos como atores sociais dentro das culturas que estudam (COOLEY, 1997:4). Uma mudança de foco que contribuiria na elaboração de outras formas de produção de dados e construção de narrativas etnográficas (COOLEY, 1997).

Cooley reconhece que ampla bibliografia analisa criticamente as formas de trabalho de campo em antropologia. Porém, estes trabalhos não atendem totalmente os interesses dos etnomusicólogos já que o fazer do campo etnomusicológico possui formas muito particulares de interação do pesquisador e seus interlocutores.(COOLEY, 1997:14). Tornam-se necessários trabalhos que façam uma revisão e reflexão sobre as práticas de pesquisa etnográfica em música que, no contexto atual, não parecem mais tão adequados.

Seguindo a proposta de Cooley (1997), procurei desenvolver um projeto de pesquisa que analisasse um modo de se fazer pesquisa etnográfica em música e, de certo modo, explicasse como se construiu autoridade que facultou ao pesquisador (LH) o direito de descrever e traçar teorias sobre as mais diversas práticas musicais, bem como o contexto em que os documentos etnográficos foram produzidos.

Devido à sua importância, o trabalho de Luiz Heitor se apresentava como um objeto ideal. Procurando referências sobre os métodos empregados Luiz Heitor Correa, percebi que não existiam textos que descrevessem suas práticas de pesquisa. Luiz Heitor não escreveu artigos sobre seus métodos, a final refletir sobre seus próprios métodos não era uma prática comum entre pesquisadores da época (TRAVASSOS, 2003).

Assim, tive que recorrer a análise de documentos (notas de campo, cartas, fotos e fonogramas) relacionados à suas pesquisas que estavam organizados no arquivo do LE/UFRJ sob a classificação Coleção Luiz Heitor Correa de Azevedo. Mais especificamente, trabalhei somente com documentos relacionados às viagens etnográficas de Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944). Viagens que representam a primeira grande pesquisa etnográfica de LH, sendo a documentação produzida uma das motivações para a constituição do Centro de Pesquisas Folclóricas (CPF), em 1943 – primeiro acervo dedicado ao folclore dentro de uma universidade brasileira - e constantemente consultadas por pesquisadores contemporâneos.

TRABALHO DE CAMPO NO ARQUIVO

Cunha (2004) demonstra que a tensão existente entre "pesquisa em arquivo" e "pesquisa de campo" se dá a partir da canonização de certos modelos específicos de pesquisa que são considerados legítimos dentro da prática antropológica. A pesquisa em arquivo é associada à

"impossibilidade de *estar lá* e às formas secundárias de contato entre observadores e "nativos" mediadas de interpretação intransponível e contaminada" (CUNHA, 2004:293).

Contudo, lembra que "os antropólogos têm pretendido mais do que ouvir e analisar as interpretações produzidas pelos sujeitos e grupos que estudam, mas entender os contextos – social e simbólico –" da produção de seus discursos (CUNHA, 2004:293).

A intenção de interpretar contextos tornaria viável a adoção do arquivo como campo de pesquisa etnográfico, a partir do momento em que se considere que arquivos são produzidos e organizados por "pessoas, grupos sociais e instituições" e se pense nas condições de produção de documentos e de arquivos como o objeto de estudo (CUNHA, 2004:293).

Junto a isso, um "fazer etnográfico" no arquivo demandaria uma exposição e reflexão de aspectos subjetivos do encontro do pesquisador com seu campo (DIRKS,2002).

Optando pelo viés etnográfico, minha tarefa se dividia em duas. A primeira, descrever as práticas de pesquisa de LH. A segunda, expor e analisar o lugar a partir do qual construía a pesquisa, refletindo sobre a constituição e organização do arquivo e documentos consultados; promover uma espécie de desnaturalização do arquivo e das fontes.

DESNATURALIZAR O ARQUIVO E FONTES

Quando iniciei a pesquisa, encontrei um corpo documental organizado em formato de dossiês. Os documentos estavam classificados e guardados em 7 pastas obedecendo a um corte temático expresso nas categorias: CPF 1, CPF 2, Goiás e Ceará, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Cadernos de Campo, Diversos. Como meu interesse era voltado somente para as três primeiras viagens, consultei as seis pastas referentes a estas e ao CPF.

Esta organização facilitou bastante minha consulta. Contudo, sabia que era algo recente feito pelos pesquisadores Pedro Aragão e Cecília Mendonça com intuito de preservar e estabelecer uma nova organização dos documentos.

Para tentar compreender um pouco da história do conjunto documental, realizei entrevista com Rosa Zamith, responsável pela gestão do acervo durante parte das décadas de 80 e 90 que esclareceu questões sobre a origem e formas de classificação dos documentos (exemplo, os documentos foram deixados no arquivo pelo próprio e antes eram organizados a partir do *suporte* e natureza).

Ao tomar conhecimento da antiga estrutura, senti um alívio por desenvolver minha pesquisa após a reorganização. Porém, o beneficio de ter recebido os documentos organizados em cortes temáticos que satisfaziam minhas demandas não podia deixar de ser problematizado, recebia um "arquivo pacificado" (Seeger em comunicação oral), pronto para a consulta de um pesquisador interessado no fazer etnográfico de LH.

Os acervos são instituições que organizam fatos e fontes e as condicionam para a elabo-

ração de afirmações históricas (TROUILLOT, 1995). Sua função não se limita em ações passivas de coleta e organização; são responsáveis por preparar os fatos, estabelecendo elementos formais e substanciais para a construção da narrativa histórica.

> "...a simples reclassificação de um documento guardado numa pasta para outra consiste numa operação de avaliação de relevâncias, de seleção e produção de memória" (CASTRO, 2008:31).

O trabalho de reorganização definiu o contorno do meu campo; trabalharia dentro das fronteiras e sentidos que tinham sido estabelecidas por outros pesquisadores. Tomar ciência e entender estes jogos de forças presentes no espaço dos arquivos era uma maneira de relativizar a posição da qual construí minha interpretação.

Processos de seleção e descarte não se aplicam somente aos arquivos, mas também às fontes documentais que são resultados de processos de "silenciamento" e "menção" que acontecem de maneira variada e em diferentes níveis (TROUILLOT, 1995).

A produção das fontes históricas é influenciada por desigualdades vividas pelos atores da história, bem como pelas escolhas dos pesquisadores que produzem narrativas históricas que acabam por privilegiar algum evento em detrimento de outro. Sempre que algo é gravado, outro é deixado de lado (TROUILLOT, 1995:48).

Compreendo que os documentos consultados revelam uma perspectiva do trabalho de LH. A documentação oriunda das viagens etnográficas indica quais eram as atividades e acontecimentos relevantes para o próprio LH. Certamente, existem fatos que foram omitidos destes registros. Assim, passei a entender que o trabalho de pesquisa ficava restrito as possibilidades dadas por este conjunto de fontes/documentos.

Não é raro encontrar situações em que as fontes arquivísticas são apresentadas de uma maneira naturalizada para o leitor e sua "natureza, usos e finalidades" seriam pouco debatidos (CUNHA, 2005: 295).

Ciente disso, expus a origem das fontes consultadas e os significados que poderiam assumir tanto no trabalho de Luiz Heitor como no meu. A utilização de cartas e cadernos de campo, por exemplo, foram acompanhadas de suas descrições e de como LH as utilizava como forma de registro.

ÉTICA

Trabalhar com documentos como cartas pessoais e cadernos de campo pode suscitar questões éticas, principalmente quando a publicação desta documentação não foi autorizada pelo autor. As cartas pessoais desnudam a intimidade do pesquisador. Os cadernos de campo também registram ao público as fragilidades vivenciadas, elementos e situações que o pesquisador preferiu omitir no seu texto final. Em alguns casos trazem informações sigilosas cuja

divulgação pode comprometer a relação entre pesquisador e informante.

No texto "Violas de Diamantina" (AZEVEDO, 1955:87), LH conta que quando esteve no Rio[2], em 1954, Dulce Lamas estava organizando a terceira publicação do CPF (CPF, 1955) e lhe sugeriu que participasse do livro com um artigo sobre as violas documentadas em Minas Gerias. Junto com o convite, Dulce lhe ofereceu, como material de consulta, seu próprio caderno de campo, que, segundo o pesquisador, "era conservado, entre tantas recordações" que lhe eram tão caras, no arquivo do Centro de Pesquisa Folclóricas" (AZEVEDO, 1955:87). A passagem não demonstra que a utilização de suas anotações por outros pesquisadores fosse algo permitido por LH. Porém, aponta que tinha ciência de que seus documentos pessoais estavam arquivados, parecendo que a guarda dos mesmos era algo autorizado.

Ao analisar os cadernos de campo de LH, não identifiquei qualquer tipo de informação sigilosa que, na minha avaliação, exponha seus informadores. Talvez isto aconteça devido à natureza do trabalho de LH, que é mais centrado na documentação do que no contato intenso e duradouro com seus informantes. As notas dos cadernos (feitas diariamente) são registros resumidos e pontuais dos acontecimentos do dia; informações relevantes, sem dúvida. Contudo, ansiava por encontrar relatos mais pessoais da experiência.

A correspondência pessoal trouxe outro olhar sobre as viagens já que, nas cartas (principalmente as escritas para sua esposa), LH fazia descrições sobre os locais que tinha visitado, as estratégias de pesquisa e opiniões sobre interlocutores. Além disso, as cartas mostravam, descreviam e explicavam acontecimentos ocorridos no campo que não estavam relatados nos cadernos de campo. Sem dúvida, estas cartas se apresentavam como uma fonte fundamental e uma boa complementação dos dados levantados nos cadernos de campo.

Não foi possível confirmar se a decisão de deixar os cadernos e cartas pessoais arquivados como documentação relacionada às viagens etnográficas foi realmente tomada pelo próprio Luiz Heitor. Na "Relação de Discos Gravados em Minas Gerais" (CPF:1955), consta um texto de Dulce Lamas (LAMAS, 1955:62), "Música Tradicional de Serenata e Salões", onde foi transcrito um trecho de uma carta pessoal de Luiz Heitor, onde o pesquisador comenta as "expressões musicais" encontradas em Diamantina. Isto demonstra que não é fato inédito a utilização das cartas pessoais do pesquisador como documentação referente às viagens etnográficas.

Estes documentos eram fundamentais para o entendimento do trabalho de LH. Assim, decidi fazer um uso "prudente" das informações encontradas. Um processo de seleção e escolha orientado pelo respeito à intimidade do pesquisador.

MÉTODO

A pesquisa no acervo foi feita durante os meses de outubro, novembro e dezembro de

2 Nesta época, Luiz Heitor morava em Paris.

2007 e junho e julho de 2008. Procurei ler e escrever fichamentos onde constavam: identificação do documento, sua natureza (se era carta, documento institucional etc...), descrição das informações encontradas e transcrição de passagens relevantes. Ao final de cada fichamento, escrevia reflexões sobre os possíveis usos que poderia dar às informações encontradas, semelhantes as notas de campo.

Os documentos consultados eram classificados em duas categorias: "fazeres de campo" e "fazeres de arquivo", procurando distinguir em qual "instância do trabalho etnográfico" (CLIFFORD, 2002) tal informação poderia se encaixar.

As informações identificadas como "fazeres do campo" foram as mais utilizadas. Porém, muito do trabalho feito no arquivo dizia respeito a acontecimentos relacionados à experiência de campo, sendo impossível o seu descarte. Um rápido exemplo pode ser dado: as prestações de contas das viagens e cartas trocadas com a Biblioteca do Congresso.

O TEXTO DESCRITIVO

Após descrever e classificar os documentos entre "fazeres do campo" e "fazeres do arquivo", cruzei as informações e defini categorias que poderiam servir para uma descrição dos métodos de LH. A idéia era que as categorias surgissem a partir dos próprios documentos consultados. Assim, na construção da descrição, utilizei uma estratégia narrativa que partiu de "dentro" do próprio arquivo.

Um bom exemplo é "Instruções para a coleta de música folclórica brasileira organizadas por Luiz Heitor Corrêa" – texto em forma de tópicos, que serve como orientação das pesquisas de campo promovidas pelo CPF. De certa maneira, LH seguiu suas recomendações. Assim, adotei alguns dos tópicos como chaves classificatórias onde pude relacionar as estratégias de pesquisa aos fatos que estavam narrados nas cartas e cadernos de campo.

Estas categorias não foram suficientes para organizar todas as informações. Deste modo, foi necessário elaborar outras categorias, sempre orientadas pelo propósito de algum documento encontrado.

Optei por tratar as experiências das viagens de Goiás, Ceará e Minas Gerais como um único evento. Obviamente cada viagem tem sua especificidade. Se analisarmos a produção documental de cada viagem percebe-se um certo amadurecimento de Luiz Heitor. A quantidade de detalhes das notas e registros produzidos vai aumentando. Por exemplo, as notas produzidas em Minas Gerais, feita em 1944 são muito mais densas e detalhadas do que as realizadas na viagem à Goiás em 1942.

Tratar as três viagens como uma única experiência, possibilitou que se enxergue o que existe de constante nas práticas de pesquisa LH. Tenho ciência que a descrição pode ser entendida como um reducionismo e generalização (FABIAN, 1991). Assim, entendo que o texto final

é um exercício de abstração que busca ilustrar os procedimentos e escolhas mais evidentes e orientações das práticas de pesquisa de Luiz Heitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de concluir, gostaria de esclarecer alguns pontos sobre a contribuição deste trabalho em arquivo para o campo da etnomusicologia.

Ampla bibliografia do campo da etnomusicologia reconhece a proximidade e préstimos dos estudos do folclore para a etnomusicologia (COOLEY, 1997; BRADY, 1999; TRAVASSOS, 2003; PINTO, 2005; NETTL, 2005). No caso do Brasil, a etnomusicologia herdou a temática dos estudos folclóricos (TRAVASSOS, 2003) e conseqüentemente, na minha avaliação, a herança de toda a documentação audiovisual produzida pelos folcloristas.

Pinto (2005) situa as viagens etnográficas de Luiz Heitor como um dos marcos na história da etnomusicologia no país. Em sua dissertação de mestrado, Aragão (2005) reflete, em suas conclusões, sobre a dimensão do papel de Luiz Heitor na etnomusicologia brasileira, reconhecendo elementos que podem identificar seu trabalho como uma etnomusicologia *avant la lettre* (ARAGÃO, 2005:152). Estes textos, sem dúvida, reconhecem o valor dos estudos etnográficos de Luiz Heitor para o campo da etnomusicologia.

Contudo, a questão da identificação do trabalho de Luiz Heitor como uma etnomusicologia "precoce" ou estudos de folclore não se colocou como um problema para mim. De fato, lendo os documentos de LH percebe-se que o próprio não se reconhecia estritamente como um folclorista. Tampouco como etnomusicólogo, visto que nos anos 40 a etnomusicologia ainda não havia se configurado como um campo de estudos no Brasil (PINTO, 2005) e nos Estados Unidos (NETTL, 2005).

Analisando o discurso e práticas de campo de LH, é fácil identificar elementos comuns ao universo dos folcloristas como: a centralidade da documentação, o entendimento da cultura popular com algo puro e natural que pode ser "coletado" e que se encontra ameaçado pelo avanço da modernidade (TRAVASSOS, 1997; VILHENA, 1997). Muitas vezes LH se remete ao seu projeto como de "colheita de música folclórica" (AZEVEDO, 1943), terminologia comum dos estudos do folclore.

Porém, também existem particularidades do trabalho de LH que podem ser considerados elementos próximos a etnomusicologia como, por exemplo, a produção de documentação sonora, a análise organológica e, principalmente, a "reavaliação" ou elaboração de conceitos a partir da experiência de campo.

Apesar das semelhanças, deve-se estar atendo pensar que o "ir ao campo" de Luiz Heitor não pode ser entendido como o mesmo "ir ao campo" de um etnomusicólogo treinado na academia contemporânea. Estes dois modos não podem ser pensados como idênticos visto que seu

"ir ao campo" se diferencia em diversos aspectos do "ir ao campo" de um etnomusicólogo. É diferente o valor dado ao tempo de permanência no campo, como também as formas de interação com os informantes. Também são distintos os objetivos da pesquisa e a própria concepção do que é uma pesquisa etnográfica.

Assim, entendo que o que existe de principal no trabalho de LH que possa justificar sua análise como algo relevante para o campo da etnomusicologia é o fato de que ele realizou uma pesquisa etnográfica tendo a música como seu objeto principal e buscou criar representações sobre a música brasileira em seus documentos sonoros e escritos.

Uma análise sobre os contextos de produção de documentação etnográfica pode auxiliar pesquisadores interessados em trabalhar com estes documentos, disponibilizando informações e permitindo que seu uso não seja feitos sem uma prévia problematização.

Além disso, como a etnografia das práticas musicais é um elemento central da pesquisa etnomusicológica e as práticas documentadas por LH são objetos de interesse da etnomusicologia brasileira (TRAVASSOS, 2003), certamente, a análise dos métodos do pesquisador pode contribuir muito para o entendimento do desenvolvimento dos estudos etnográficos em música no Brasil.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mario. Ensaio sobre a música Popular Brasileira. São Paulo. Livraria Martins Editora, 1972.

ARAGÃO, Pedro de Moura. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os Estudos de Folclore no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947). 2005. 194 f. Dissertação (Mestrado em Música)- Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. Música Popular Nordestina. In: Relação de Discos Gravados no Estado do Ceará, publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas, 1953.

_____. A Rabeca de José Gerôncio. In: Relação de Discos Gravados no Estado de Minas Gerais, publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas, 1955.

BARZ, Gregory & COOLEY, Timothy J. Cooley (orgs.). Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology. Oxford: Oxford University Press, 1997.

BRADY, Érika. A Spyral Way: how the phonograph changed ethnography. University Press of Mississipi, 1999.

CASTRO, Celso. A trajetória de um arquivo histórico: reflexões a partir da documentação do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil. Estudos Históricos 36, 2005. p. 1-10.[Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/revista/asp/dsp_edicao.asp?cd_

edi=54].

_____. Pesquisando em arquivos. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 2008.

CENTRO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS. A Escola Nacional de Música e as pesquisas de folclore musical no Brasil. Rio de Janeiro, 1943.

_____. Relação de Discos Gravados no Estado de Minas Gerais. Rio de Janeiro, 1955.

CLIFFORD, James A Experiência Etnográfica. Antropologia e Literatura no Séc. XX; organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.

COOLEY, Timothy. Casting Shadows in the Field: An Introduction. In: Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. New York: Oxford University Press, 1997.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo Imperfeito: uma etnografia no arquivo. Mana - Estudos de Antropologia Social 10(2), 2004. pg. 287-322.

DIRKS, Nicholas. Annals of the Archive: Ethnographic Notes on the Sources of History. In: From the Margins: Historical Anthropology and Its Futures. Organizado por Brain Keith Axel. Durham, Duke University Press, 2002. p. 47-65.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Apresentação. In: A Experiência Etnográfica. Antropologia e Literatura no Séc. XX; organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002

_____. Teorias antropológicas e objetos materiais In: *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Coleção museu, memória e cidadania. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/IPHAN, 2007a.

NETTL, Bruno. The Harmless Drudge: Defining Ethnomusicology. In: The Study of Ethnomusicology, Urbana, University of Illinois Press, 2005

PINTO, Tiago de Oliveira. Cem anos de etnomusicologia e a "Era Fonográfica" da disciplina no Brasil. In: Anais do II Encontro Nacional de Etnomusicologia, 2004. Pp. 103-124.

RAPPORT, Nigel & Joanna Overing. Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000.

STOCKING, G. W. Whence/Whither. In: Observers Observed - Essay on ethnographic fieldwork". Madison The University of Wisconsin Press.1983.

TRAVASSOS, Elizabeth. Os Mandarins Milagrosos: Arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

_____. Música Brasileira e Modernismo. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, segunda edição, 2000.

_____. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. In: OPUS Nº 9 (DEZEMBRO DE 2003) revista eletrônica da associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música. http://www.anppom.com.br/opus/opus9/sumario.htm.

TROULLIOT, Michel- Rolph. The three Faces of Sans-Souci. In: Silencing the Past: Power and the Production of History. Boston: Beacon Press. Pp. 31-69. 1995.

_____. Anthropology and the savage Slot: the Poetics and Politics of Otherness. In: Global Transformations. Anthropology and the Modern World. Palgrave Macmillan, New York 2003.

VILHENA, Luís Rodolfo. Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

MÚSICA HÍBRIDA NA AMÉRICA LATINA: REFLEXÕES PARA UMA INTERPRETAÇÃO CONTEXTUALIZADA

Félix Eid
felixeid@yahoo.com
Instituto de Artes – UNESP

Resumo
Este artigo é parte de uma pesquisa em andamento sobre música e identidade na América Latina. O artigo levanta algumas dificuldades que surgem no campo da interpretação ao abordar obras que, estando vinculadas a preceitos da música européia ocidental, foram inspiradas em músicas populares latino-americanas. Com tal propósito, é feita uma contextualização de uma peça com estas características, e são analisadas duas gravações da obra. A peça escolhida é *Cueca*, para violão solo, do compositor e violonista paraguaio Agustín Barrios "Mangoré" (1885-1944). A primeira interpretação analisada é do australiano John Williams, violonista mundialmente reconhecido, em gravação de 1994 pelo selo "Sony Classical". A segunda versão, de 1928, pertence ao próprio compositor. A partitura utilizada para análise é a versão editada em 1979 por Richard D. Stover. O artigo apresenta, em primeiro lugar, uma rápida e panorâmica visão sobre música *híbrida* na América Latina. Logo há uma pequena parte dedicada à dança que inspirou Barrios a compor esta peça, dando uma visão geral do seu contexto histórico e social, apontando algumas características relevantes da dança, e levantando seus principais elementos musicais. Esta contextualização, junto com a análise das gravações, é utilizada para fundamentar a elaboração de uma interpretação da peça. A partir disto são levantados alguns elementos de reflexão que podem servir não só para uma melhor interpretação de peças *híbridas* latino-americanas, mas também para a abordagem desta música em outras áreas como ensino/aprendizagem, composição e pesquisa.

Palavras-chaves: América Latina, interpretação, hibridação/mestiçagem.

Abstract
This article is part of an ongoing research about music and identity in Latin America. The articles points out some difficulties that arise in the field of interpretation when dealing with music that, being connected to precepts of West European music, was inspired in popular Latin American music. For this, a piece of these characteristics is studied in its context, and two interpretations of the work are analyzed. The chosen piece is Cueca, for solo guitar, by Paraguayan composer and guitarist Agustín Barrios "Mangoré" (1885-1944). The first recording is by John Williams, world renowned Australian guitarist, in a recording of 1994 by "Sony Classical". The second version, from 1928, belongs to the composer. The score used for analysis is a version edited in 1979 by Richard D. Stover. The article presents, firstly, a quick overview of hybrid music in Latin America. Then there is a short part dedicated to the dance that inspired Barrios to compose this piece, giving a global vision of its historical and social context, pointing out some relevant features of the dance, and showing its main musical elements. This contextualization, along with the analysis of the recordings, is used to elaborate a possible interpretation of the piece. From all this, some elements of consideration are raised, with the purpose of thinking critically about the interpretation of hybrid Latin American music, but which can also be useful to critically think other areas such as learning/teaching, composition and research.
Key words*: Latin America, interpretation/performance, hybrid/crossover.*

Aspectos Preliminares

É muito comum ouvir que a América Latina é um continente extremamente "musical". Porém, em um continente com tamanha diversidade de expressões musicais populares, não é possível pensar em uma única "musicalidade".

Existe, no entanto, um fator talvez comum e unificador no fazer musical latino-americano. Na música européia ocidental, ao menos até o século XX, a obra musical é constituída por elementos melódicos, harmônicos, formais, e todos os elementos concebidos pelo compositor, sendo a interpretação uma fase posterior, não inerente à composição. Por outro lado, na América Latina as sutilezas da interpretação, ou aquilo que Leonardo Acosta chama de ***maneiras de fazer*** (Acosta, 1982:177), têm nas músicas populares um papel primordial, sendo isto muitas vezes mais importante que a própria obra concebida pelo autor. Talvez seja este então o elemento característico da *musicalidade* latino-americana. Vários autores corroboram esta premissa. Falando sobre o *"autor de músicas menos ambiciosas, destinadas al baile, el teatro sin pretensiones, o el mero holgorio de cada día…"*, Carpentier aponta:

> *Y es que este último fue siempre, desde los días de la Conquista, el inventor primero de nuestros estilos musicales. Estilos debidos —lo dijimos ya— a modos de cantar, de tañer los instrumentos, de manejar la percusión, de acompañar las voces; estilos debidos, más que nada, a la inflexión peculiar, al acento, al giro, el lirismo, venidos de adentro ——factores éstos, mucho más importantes que el material melódico en sí.* (CARPENTIER, 1975)

Também na literatura podemos achar importantes relatos sobre este tema. Um exemplo muito ilustrativo encontra-se no livro *Los ríos profundos*, do escritor e antropólogo peruano José María Arguedas, figura chave na incorporação da cultura indígena na literatura latino-americana.

> *Pero ocurría, a veces, que el parroquiano venía de tierras muy lejanas y distintas; de Huaraz, de Cajamarca, de Huancavelica o de las provincias del Collao[1], y pedía que tocaran un huayno[2] completamente desconocido. Entonces los ojos del arpista brillaban de alegría; llamaba al forastero y le pedía que cantara en voz baja. Una sola vez era suficiente. El violinista lo aprendía y tocaba; el arpa acompañaba. Casi siempre el forastero rectificaba varias veces: "¡No; no es así! ¡No es así su genio!" Y cantaba en voz alta, tratando de imponer la verdadera melodía. Era imposible. El tema era idéntico, pero los músicos convertían el canto en huayno apurimeño[3], de ritmo vivo y tierno; […] los del Collao se enfurecían […]. "Igual es, señor", protestaba el arpista; […]. Ambos tenían razón.* (ARGUEDAS, 2009, 87)

1 Huaraz, Cajamarca, Huancavelica e Collao são províncias do Peru.

2 Dança e gênero musical incaico, e muito difundido atualmente nos países andinos, principalmente Peru e Bolívia.

3 Procedente da província peruana de Apurímac.

Neste texto, os músicos interpretam um huayno que acabaram de aprender do forasteiro. Eles conseguem reproduzir o *tema* de forma idêntica. No entanto, o forasteiro não aceita este huayno, que para ele *"não é assim"*. Provavelmente os músicos não mudaram a melodia, a harmonia, ou o ritmo. O que muda de uma região para outra é a *maneira de fazer*.

Um fenômeno muito característico na América Latina, principalmente ao longo do século XX, tem sido o da utilização destas expressões musicais populares na criação de repertório de concerto. Segundo Carpentier, os compositores latino-americanos que alcançaram um alto reconhecimento, e ele cita o exemplo de Villa-Lobos, fizeram-no sempre em convívio com músicos de expressões musicais regionais (Carpentier, 1975). No entanto, se bem esta música *mestiça* ou *híbrida*[4] não é mais transmitida oralmente, e sim por meio de partitura, ela mantém, intrínseca à obra, e como uma das suas características mais importantes, a *maneira de fazer* do músico popular.

> *Porque el error de muchos compositores "nacionalistas" nuestros consistió— como apuntamos antes— en creer que el tema, el material melódico, hallados en campos o en arrabales, bastaban para comunicar un carácter peculiar a sus obras, dejando de lado los contextos de ejecución que eran, en realidad, lo verdaderamente importante.* (CARPENTIER, 1975)

Esta *mestiçagem* ou *hibridismo* musical, com reconhecidos representantes como Ernesto Lecuona (Cuba), Heitor Villa-Lobos (Brasil), Agustín Barrios (Paraguai), Astor Piazzolla (Argentina), só para citar alguns, foi adotada e incorporada como repertório por conservatórios e outras instituições de ensino de música do mundo ocidental.

Nos dias de hoje, em que músicos alcançam muito cedo um alto nível técnico, e em que o acesso a partituras e gravações é tão fácil, este repertório está ao alcance da grande maioria de profissionais e estudantes de música, tanto da América Latina como do resto do mundo. No entanto, se bem os compositores tiveram contato direto com as expressões populares das quais "extraíram" as suas obras, atualmente os intérpretes têm pouco ou nenhum contato com tais expressões. Assim, a interpretação desta música *híbrida* costuma ser elaborada unicamente a partir de partituras e preceitos técnico-interpretativos da música européia ocidental. Desta forma, ela acaba perdendo totalmente o seu contexto inicial, e quebra-se aquele diferencial do fazer musical latino-americano.

Isto não quer dizer que o músico que irá interpretar uma peça baseada em uma expressão popular deverá necessariamente alcançar a habilidade e a *maneira de fazer* do músico popular próprio dessa expressão, pois este último adquiriu tal habilidade através de uma convivência

4 O tema do hibridismo é tratado amplamente pelo autor Néstor García Canclini, no livro *Culturas Híbridas*, e é discutido na pesquisa da qual este artigo faz parte. Porém, ele é amplo demais para ser tratado aqui.

com essa música ao longo da sua vida. Deve, porém, conhecer a expressão popular que deu origem à obra, e, na medida do possível, incorporar este conhecimento à sua interpretação.

Chegamos assim à questão principal deste trabalho: *Como um músico deve elaborar a interpretação de uma obra que, estando ligada à escrita musical e a outros preceitos da música européia ocidental, tem as suas raízes nas culturas populares latino-americanas?*

A fonte primária do conhecimento destas músicas são as próprias culturas populares. Ter contato com estas culturas, ouvir a sua música, ver os instrumentistas em ação, é provavelmente a melhor forma de incorporar esse fazer musical na interpretação. Porém, nem sempre isto é possível. Neste caso, a pesquisa, não apenas musicológica, mas principalmente etnomusicológica, mais adequada a esta música, pode ser de grande utilidade, junto com a audição de gravações dessas culturas populares.

A discussão sobre a interpretação de músicas *híbridas* ultrapassa os limites do presente artigo. A fim de limitar tal discussão, neste trabalho será contextualizada uma peça com estas características, contrapondo duas interpretações da mesma, uma do próprio autor e outra de um renomado instrumentista, com o objetivo de levantar alguns elementos de reflexão sobre o assunto.

O compositor, a peça e os intérpretes

O violonista paraguaio Agustín Barrios "Mangoré" (1885-1944) é um dos maiores representantes da música *híbrida* da qual trata este artigo. Ele foi um dos primeiros compositores, e talvez o de maior repercussão, a levar a música popular latino-americana ao repertório do violão de concerto, e hoje é considerado ícone desta prática.

Apesar de Barrios ter tido certa popularidade durante sua carreira como violonista, a música dele foi muito pouco tocada nas décadas que seguiram seu falecimento, em 1944. Foi só em 1977 que Barrios obteve um novo reconhecimento graças ao violonista australiano *John Williams*, que nesse ano gravou um Long Play com obras do compositor paraguaio, e a partir de então Barrios passou a ser tocado por violonistas do mundo inteiro, sendo gravado também por outros renomados violonistas, e pelo próprio Williams em outras ocasiões.

A peça da qual será feita a elaboração crítica de interpretação é *Cueca*, original para violão, de Agustín Barrios. A primeira gravação apresentada neste trabalho é do violonista John Williams, datada de 1994. A segunda, do próprio compositor, é de 1928.

Sobre a cueca

A *cueca* é uma dança presente no Peru, Bolívia, Argentina e Chile. A dança chamava-se *zamacueca*, antes ainda da independência e da divisão destes países como os conhecemos hoje. Com o tempo, a *zamacueca* obteve não só variações na própria dança e música nas diferentes regiões em que se manifestava, mas ganhou também diferentes nomes. Hoje ela é conhecida

como *zamba* na Argentina, *marinera* no Peru, e *cueca* na Bolívia e no Chile.

Várias teorias sobre a sua origem apontam a cueca como derivação de danças espanholas, ameríndias, africanas, ou de origem árabe-andaluza. Mas este trabalho não pretende explicar a trajetória e as influências da cueca. O que nos interessa aqui é reconhecê-la com as características novas e próprias que obteve ao longo dessa mestiçagem.

A dança e a música

A cueca é uma dança de "*casal solto independente e de caráter vivo"* (VEGA, 1956, p.57), e representa a conquista da mulher pelo homem. Os bailarinos levam um lenço na mão direita e fazem figuras circulares, com voltas completas e meias voltas.

A estrutura da cueca consiste em "*introdução*, *tema, quimba* e *jaleo (sapateado)*" (CLAURE, 2005: 50), que representam o encontro, a sedução, a discussão e a reconciliação.

A *Cueca* de Barrios segue esta forma (Ver anexo 1). A *introdução* vai até o compasso 11; a partir do compasso 12, e até o 47 temos o *tema*; a *quimba* vai do compasso 48 até o 55; finalmente temos o *jaleo* até o fim, onde há indicação de voltar à *introdução* e ao *tema*.

A *cueca* é uma dança em compasso de 6/8, embora os movimentos cadenciais sejam interpretados pelos instrumentos em 3/4. A dança, no entanto, sempre mantém o 6/8.

A música da cueca é tonal, e existe tanto no modo maior quanto no menor. O andamento varia de acordo com a região, mas costuma girar em torno de um ar *andante.*

Reflexões sobre as interpretações

A intenção deste artigo não é fazer uma análise exaustiva das interpretações na sua totalidade. Simplesmente será observada a existência ou não das principais características da *cueca* nas duas interpretações.

John Williams

Trata-se de uma gravação de boa qualidade, que permite perceber a intenção do violonista até nos menores detalhes.

O domínio técnico de Williams é evidente, e nesta gravação transparece a facilidade com que ele toca, sem deixar ao ouvinte a impressão de fazer um grande esforço. Embora a peça não exija grande virtuosismo, a energia deste violonista é patente.

A partir do compasso 30, e até o final do *tema*, Williams toca todos os acordes de forma arpegiada. O acorde escrito verticalmente pode ser tocado em forma de arpegio como um ornamento, como um meio de quebrar a monotonia, mas fazer isto constantemente durante 18 compassos ocasiona justamente o contrário, o ornamento perde todo seu sentido ao se tornar monótono. Mas o principal risco de fazer isto em uma dança é que ao arpegiar acordes sucessivamente perde-se todo o caráter rítmico do trecho.

As diferentes partes da dança não são contrastadas de forma significativa, sendo interpretadas como um bloco só, exceto depois do *jaleo,* no retorno à *introdução* e ao *tema*. Neste

tema, em sua segunda execução, Williams cria um rasgueado a cada dois compassos. É válida a intenção de fazer algo diferente com esta peça, de ressaltar seu caráter rítmico, embora o ritmo criado esteja bem distante da *cueca*, pois cria-se um acento no segundo tempo do compasso ternário simples. Como foi dito anteriormente, a *cueca* é uma dança em 6/8. Esta partitura está, entretanto, escrita em 3/4, e é assim que Williams a interpreta. É este fator que afasta totalmente esta interpretação da dança *cueca*.

Para este trabalho não foi possível ter acesso ao manuscrito de Barrios, o que seria fundamental para saber se ele realmente escreveu esta peça em compasso ternário simples, se foi transcrita assim a partir de gravações, ou até mesmo se a partitura foi simplesmente mudada na edição. Porém, isto vem a evidenciar a importância de fazer uma melhor pesquisa que anteceda a interpretação.

Agustín Barrios

Apesar da tecnologia da época, esta gravação é bastante clara. O som de Barrios é cristalino e limpo, e todas as notas são facilmente ouvidas.

O andamento é, de modo geral, mais lento que na interpretação de Williams. Há também mais mudanças de andamento, com *rallentando*, *accelerando* e *rubato* exatamente onde estes são indicados na partitura, o que mostra que as indicações nesta edição da partitura provavelmente foram tiradas desta gravação.

Estas mudanças de andamento podem ser questionadas numa dança; porém, Barrios toca esta peça em 6/8, como é próprio da *cueca*. Na gravação fica muito claro que ele também utiliza o compasso 3/4 nas cadências. Este jogo de predominância do binário composto com momentos do ternário simples indica que ele conhecia bem esta dança.

A articulação e a dinâmica de Barrios nesta gravação merecem uma reflexão especial, e a sua análise detalhada daria por si só um trabalho profundo. Entretanto, há alguns pontos gerais que podem ser levantados para fazer uma melhor análise crítica da interpretação.

De modo geral, Barrios respeita o esquema de acentuação do compasso binário composto, ou seja, o acento com maior ênfase está no primeiro tempo, lembrando que a unidade de tempo é a semínima pontuada, e o segundo tempo é acentuado de forma menos enfática. É isto que faz com que esta interpretação seja em compasso binário composto, e não ternário simples. No entanto, ele utiliza diversas outras formas de articulação e dinâmica que, sem chegar a romper a percepção do compasso composto, quebram a monotonia do esquema geral desta acentuação. Logo no começo da peça, nos compassos 5, 6 e 7, ele faz um *staccato* na segunda e terceira colcheia de cada compasso, o que dá mais ênfase ao segundo tempo, que é uma nota longa devido à ligadura. Esta mesma articulação se repete nos primeiros compassos do tema, que seguem a mesma estrutura rítmica e melódica.

Outro recurso que ele utiliza para quebrar esta monotonia é o de ressaltar a dissonância. É conhecido que as dissonâncias devem ser acentuadas, e, por contraste, a resolução deve ser tocada sem acento. Barrios cria este contraste, mas não através de acentuação, e sim de articulação. No compasso 22, por exemplo, a dissonância do terceiro tempo é tocada em *staccato*, e isto a destaca do primeiro tempo do compasso seguinte, a resolução, apesar de ambos acordes serem tocados com a mesma intensidade.

Estas quebras da hierarquia geral de acentuação dão mais vida e organicidade à música. Elas podem ser aprendidas através de tratados, mais comum no caso da música erudita, ou de ouvido, através de contato e vivência com certas expressões musicais, mais presente na música popular.

Elaboração crítica de interpretação

Com base nas leituras feitas acima sobre a *cueca*, e na análise da gravação do próprio autor, aponto algumas sugestões para elaborar uma interpretação desta dança. Estas sugestões não são de modo algum suficientes para interpretar esta obra. Por um lado, elas são destinadas àqueles músicos que têm conhecimento musical e domínio técnico suficiente para ler e interpretar esta peça. Por outro lado, uma maior aproximação com a *cueca* dentro do seu contexto é necessária e imprescindível para uma melhor interpretação da obra. Eu apenas apresento estas sugestões, bastante simples, como um primeiro passo na elaboração da interpretação, e com o objetivo de mostrar que a interpretação não pode ser elaborada criticamente sem a contextualização da música na sua cultura.

- Trata-se de uma dança, e por tal motivo o ritmo e os acentos devem ser claros. A peça deve ser tocada em compasso binário composto, 6/8. Isto é, a unidade de tempo é a semínima pontuada; o acento com maior ênfase está no primeiro tempo; o segundo tempo é acentuado de forma menos enfática.
- As cadências devem ser tocadas em compasso ternário simples, 3/4. A unidade de tempo é a semínima; o acento com maior ênfase está no primeiro tempo; o segundo e terceiro tempo são acentuados de forma menos marcada.
- A interpretação deve considerar as diferentes partes da dança, lembrando que estas são: *introdução*, *tema, quimba* e *jaleo*, e que representam o encontro, a sedução, a discussão e a reconciliação, respectivamente. Há diversas formas de usar esta informação na interpretação. Aponto apenas uma possibilidade, a modo de ilustração.

  Introdução: Deve apresentar o ritmo de forma muito clara, pois ela é a base sobre a qual a dança é construída.

  Tema: Como representa a sedução, esta parte da dança é a mais "elegante". Musicalmente, isto pode ser alcançado através um toque muito bem articulado, e com as cadências em *staccato*, como na gravação do autor. Alternâncias de dinâmica entre frases, por exemplo entre *mf* e *p,* também ajudam na intenção de sedução.

Quimba: Representa a discussão. Pode ser menos articulada, e interpretada com maior intensidade, *f* ou *ff*. É talvez a seção que permite mais liberdade interpretativa.

Jaleo: Até aqui, o andamento da dança deve ser relativamente constante. Porém, aqui chegamos ao sapateado, e então esta parte pode ser ligeiramente mais rápida que o resto. Ao retornar à introdução, retoma-se o andamento inicial.

Há, é claro, uma pesquisa muito maior a ser feita sobre uma dança para conhecê-la realmente. Entretanto, com os pequenos elementos aqui pontuados já fica evidente a necessidade de uma pesquisa séria que anteceda a interpretação. Às vezes, uma simples leitura sobre a dança que se pretende tocar já evita sérios desencontros causados pela fixação descontextualizada à partitura. Porém, através de uma pesquisa dedicada, e principalmente de uma verdadeira imersão vivencial dentro de uma expressão musical, a interpretação de uma peça pode ser mais fluida e orgânica, o que, por um lado, o ouvinte certamente apreciará, e por outro, dará ao próprio intérprete outro nível de satisfação naquilo que faz.

Isto não impede, de forma alguma, que o intérprete quebre todos os esquemas propostos pelo compositor. Os assuntos tratados aqui servem para quem pretende alcançar uma interpretação próxima àquela pensada pelo autor.

Considerações finais

O assunto da interpretação musical tem sido muito discutido desde o início do século XX. Para ter uma visão geral sobre ele, podemos considerar os dois extremos.

O primeiro é pensar o intérprete como um canal de comunicação entre o autor e o ouvinte, e que em nada deve modificar o discurso. Nesta linha encontramos o filósofo Benedetto Croce, que sobre a execução musical afirma *"*[...] *que seu fim primeiro é 'revocar' fielmente o significado original, recomendando-se, para tanto, uma execução tão impessoal e objetiva quanto possível, respaldada no exame da partitura e na investigação histórico-estilística."* (ABDO, 2001: 17)

Esta fidelidade ao autor costuma ser confundida com fidelidade à partitura, e já vimos na análise feita anteriormente que partitura e autor são duas coisas diferentes, pois o próprio Barrios não foi fiel à partitura, ou a partitura não o foi a ele. Além disso, revocar o significado original da obra é prática e conceitualmente impossível, embora uma aproximação possa ser alcançada através de pesquisa sobre o autor e sobre suas fontes.

No extremo oposto da visão acima apresentada temos uma total licença interpretativa, defendida por Giovanni Gentile em *Filosofia dell' Arte*, onde argumenta que *"*[...] *a obra de arte só pode reviver mediante uma interpretação pessoal, que a reelabora indefinidamente, tendo como único critério a subjetividade de quem interpreta."* (ABDO, 2001: 17)

À primeira vista, esta postura dá ao intérprete uma liberdade que faz desnecessária a contextualização da obra. Porém, muito pelo contrário, essa liberdade só pode ser alcançada, ou

melhor, pretendida, quando o intérprete tem um profundo conhecimento da obra. Considerando isto, é possível pensar estas duas linhas como não sendo exatamente opostas, mas tal discussão não cabe no presente artigo.

O importante aqui é perceber que estas linhas de interpretação foram pensadas para a música européia ocidental. Ao incorporar músicas populares no repertório erudito, a análise que precede a interpretação deve considerar a existência de estruturas formais e simbólicas próprias das diferentes músicas populares. Hoje em dia há um número crescente de pesquisadores que valorizam o contexto cultural e social como elementos fundamentais para a prática musical, como é o caso de Cope & Smith (1997).

A etnomusicologia pode servir como base para pesquisar estas músicas de forma mais abrangente, pois ela considera as relações mencionadas acima, como aponta John Blacking:

> *"A Música é uma síntese dos processos cognitivos que estão presentes na cultura e no ser humano: as formas que ela apresenta e os efeitos que ela causa nas pessoas são gerados pelas experiências sociais dos seres humanos em diferentes meios culturais. Música é som humano organizado, por isso ela expressa aspectos da experiência dos indivíduos na sociedade". (BLACKING, 2000, p. 89)*

É importante reconhecer que a América Latina, com as suas características próprias, precisa elaborar também formas próprias de pensar e fazer música.

> *Un buen intérprete latinoamericano debería estar en condiciones de reproducir lo que un colega metropolitano hace, pero debería poder, además, hacer lo suyo propio, que no sea un mero calco de lo ajeno, y que refleje de algún modo la tradición interpretativa de su entorno cultural. (AHARONIÁN, 2000: 20)*

No mundo tão competitivo da atualidade, onde músicos cada vez mais jovens alcançam uma técnica excepcional, este reflexo da tradição interpretativa do seu entorno cultural, esta *maneira de fazer*, dará ao interprete um diferencial muito grande. Mais importante ainda é perceber que a música *"Puede y debe ser un instrumento más para el autoconocimiento, para la construcción de una identidad o el mantenimiento de ésta o –más importante aún– para su defensa."* (AHARONIÁN, 2000: 8,9)

Referências

ABDO, Sandra Neves. **Execução/interpretação musical: uma abordagem filosófica.** *Per Musi.* Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 16-24

ACOSTA, Leonardo. **Música y Descolonización.** La Habana: Editorial Arte y Literatura,

1982.

AHARONIÁN, Coriún. **Conversaciones sobre música, cultura e identidad.** 1ª Ed.: 1992. Montevideo: Ediciones Tacuabé, 2005.

AHARONIÁN, Coriún. **Músicas Populares y Educación en América Latina.** Anais do III Congresso Latino-americano da Associação Internacional Para o Estudo da Música Popular, Bogotá, 2000.

ARGUEDAS, José María. **Los ríos profundos.** Buenos Aires: Losada, 2009.

BLACKING, John. **How musical is man?** Londres/ Seattle: University of Washington Press, 2000.

CARPENTIER, Alejo. **América Latina en su Música.** La Habana: UNESCO, 1975.

CARPENTIER, Alejo. **Literatura & Consciência Política na América Latina.** São Paulo: Global, 1980.

CLAURE, Willy. **Matrimonio y Cueca en el valle de Punata.** Santa Cruz de la Sierra: Editorial el País, 2005.

COPE, Peter; SMITH, Hugh. **Cultural context in musical instrument learning.** *British Journal of Music Education*. Cambridge: Cambridge University Press, V.14, n.3, November, 1997.

GONZALES, Elizabeth de Amaro. **Agustín Barrios: Patrimonio de América.** [s/n]

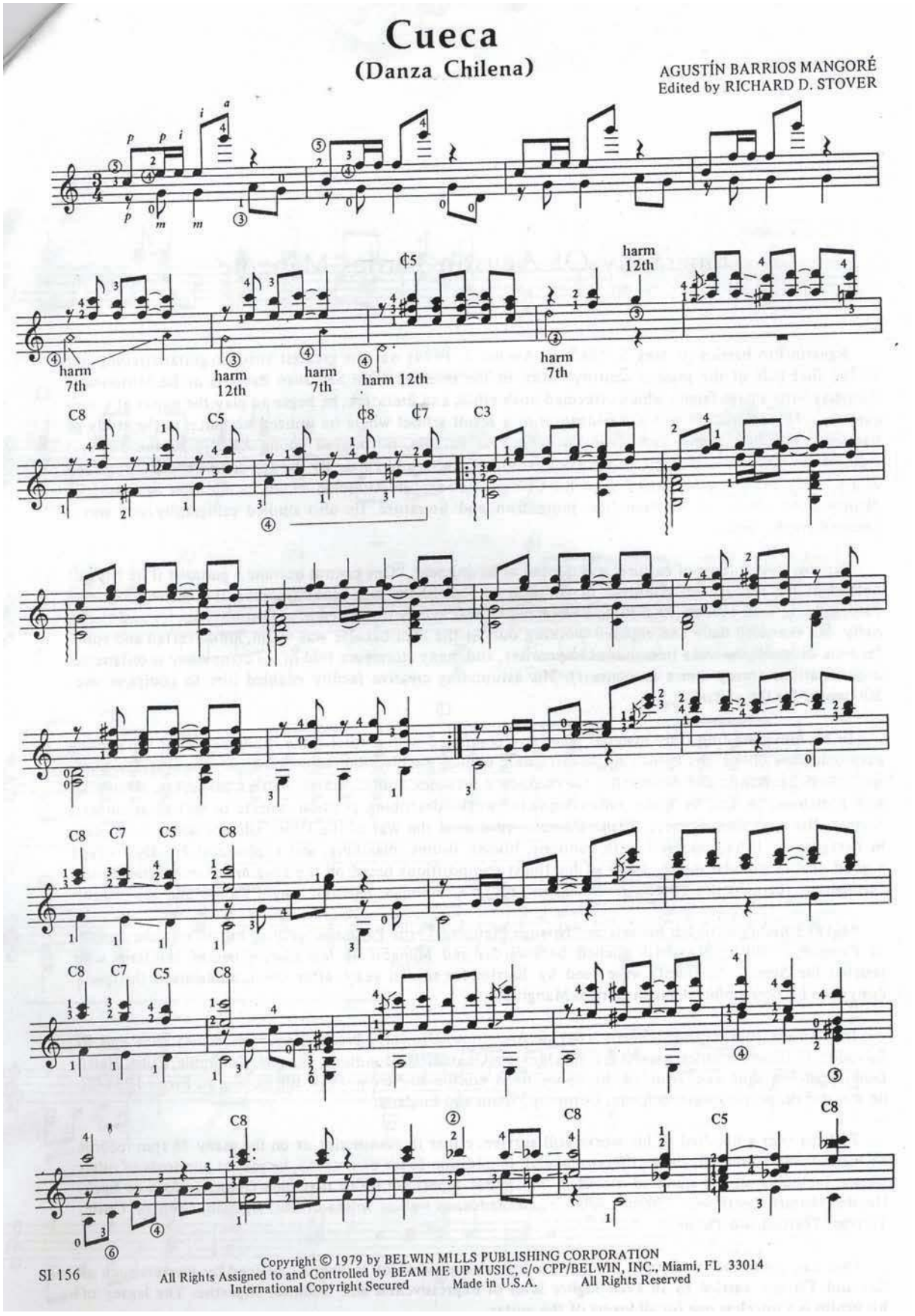
STOVER, Richard D. **The Complete Works of Agustín Barrios Mangoré.** E.U.A: Mel Bay Publications, 2003.

VEGA, Carlos. **El Origen de las Danzas Folklóricas.** Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

VEGA, Carlos. **La Ciencia del Folclore.** Buenos Aires: Editorial Nova, 1960.

VISCARRA, Monje Humberto. **La Cueca.** Boletín Interamericano de Música, número 58, Unión Panamericana. Washington D.C. 1967.

Anexo1 **1>**


Cueca
(Danza Chilena)
AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ
Edited by RICHARD D. STOVER
harm 7th
harm 12th
harm 7th
harm 12th
harm 12th
harm 7th
SI 156
Copyright © 1979 by BELWIN MILLS PUBLISHING CORPORATION
All Rights Assigned to and Controlled by BEAM ME UP MUSIC, c/o CPP/BELWIN, INC., Miami, FL 33014
International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved

ETNOGRAFIAS DO CHAMAMÉ NO BRASIL E NA ARGENTINA: UMA REFLEXÃO SOBRE TRABALHO DE CAMPO E COMPARATISMO

Fernanda Marcon
fersociais@yahoo.com.br
PPGAS/UFSC

Resumo
O presente artigo se refere a discussões oriundas do campo antropológico. No entanto, muito da inspiração para esses debates – sobretudo nas três últimas décadas - partiu justamente do intercâmbio entre arte e antropologia, como analisa Marcus (2004). Nesse sentido, procuro enfatizar o modo pelo qual o debate em torno do trabalho de campo e do comparatismo em antropologia constitui uma reflexão interessante para a etnomusicologia, particularmente com relação aos estudos sobre música popular no Cone Sul latino-americano. Além disso, o projeto comparativo que apresento envolve etnografias sobre o chamamé no Brasil e Argentina e pretende articular o debate citado com questões suscitadas pelos dados de campo disponíveis até o momento.

Palavras-chave: *trabalho de campo; comparatismo; chamamé.*

Abstract
This article refers to a discussions coming from anthropology. However, much of the inspiration for these debates - especially the last three decades - just left of the interchange between art and anthropology, as analyzed by Marcus (2004). In that sense, I try to emphasize the way the debate on fieldwork in anthropology and comparativism is an interesting reflection for ethnomusicology, particularly with regard to studies of popular music in the Southern Cone of Latin America. In addition, the comparative project that I present involves ethnographies on chamamé in Brazil and Argentina and articulates the debate cited with issues raised by field data available in the moment.

***Key-words*:** *fieldwork; comparativism*; *chamamé*.

Falar de trabalho de campo em antropologia nos remete imediatamente ao nome de Bronislaw Malinowski. Ainda que a auto-avaliação do autor sobre seu pioneirismo e inovação tenha sido amplamente problematizada[1], parece haver consenso entre os historiadores da disciplina de que o trabalho de campo teria se consolidado a partir da experiência teórico-metodológica de Malinowski (1976) nas Ilhas Trobriand. A experiência direta com outros modos de vida, com o *ponto de vista* nativo - obtidos através de observação participante durante longos períodos de tempo em uma sociedade diferente da do pesquisador - torna-se peça fundamental no abandono da postura evolucionista do século XIX e institui uma visão *sincrônica* da realidade em contraposição à história conjectural empreendida até então pelos

1 De acordo com Peirano (1992), o mito em torno do trabalho de campo de Malinowski teria sido abalado em 1967 após a publicação de seus diários de campo entre os trobriandeses. Além disso, comprovou-se a anterioridade de W.H.R Rivers (1912) com relação aos pressupostos metodológicos de Malinowski (PEIRANO, 1992: p. 5).

chamados "antropólogos de gabinete".

No entanto, a centralidade de Malinowski com relação às discussões em torno do trabalho de campo traz ainda outra associação, igualmente privilegiada, entre trabalho de campo e antropologia. "Existe antropologia sem trabalho de campo?" – pergunta Giumbelli (2002: p.92) convicto de uma resposta afirmativa. Ainda, sentencia Marcus (2004: p.135): "Para grande ambivalência dos antropólogos, as práticas que, caracteristicamente, os definia e os tornava uma corporação nas ciências sociais, viraram moda no mundo das artes e nas humanidades". Ou seja, existe antropologia sem trabalho de campo e este não lhe é exclusivo. Mas o que caracteriza o trabalho de campo, seja na antropologia, seja na etnomusicologia? Por que ele ainda é tão importante para as disciplinas? As discussões e polêmicas em torno dos benefícios e limites do método comparativo parecem uma boa chave de entrada para o entendimento dessas questões.

A discussão realizada por Radcliffe-Brown em 1951 apresentou argumentos sobre o método comparativo – percebido como proposta teórica - e veio consolidar o processo que ficou conhecido como "profissionalização da antropologia" enquanto disciplina científica. Antes dele, em um texto de 1896, Boas (2010) já havia considerado, de certa forma, a relação estreita que o método comparativo deveria travar com o trabalho de campo ou, para ser mais exata, com o "método histórico" [2]. Para Boas, os propósitos comparativos evolucionistas - na construção de uma história uniforme da evolução da cultura - seriam bastante limitados, pois consideravam que traços simples de culturas análogas, encontrados entre povos distantes, comprovariam a existência de uma origem comum. No entanto, a crítica de Boas se dirigia ao fato de tal suposição não partir da consideração do contato entre esses povos, mas de que traços comuns surgiriam independentemente. As considerações de Boas sobre os limites do método comparativo levaram Radcliffe-Brown a afirmar que as leis gerais do desenvolvimento cultural só poderiam ser obtidas através da reconstrução histórica de culturas particulares e do emprego do método comparativo, este como segunda etapa. Nesse sentido, a conjugação das duas etapas do trabalho antropológico - propostas por Boas - é retomada por Radcliffe-Brown no intuito de constituir uma verdadeira "Antropologia Social", diferente da "Etnologia", preocupada muito mais com a reconstrução histórica (RADCLIFFE-BROWN, 1978: p.43-44). Assim, o estrutural-funcionalismo de Radcliffe-Brown viria corroborar a procura por leis gerais da organização cultural, fortalecendo o frágil método comparativo – utilizado anteriormente por evolucionistas como Tylor e Morgan – além de enfatizar a reconstrução das histórias locais como uma das etapas do

2 Embora o autor não faça alusões ao trabalho de campo de forma sistemática, é possível depreender de sua análise uma preocupação bastante clara com o estudo dos processos que levariam ao desenvolvimento de certos costumes – e não apenas a comparação de seus resultados - e o estudo intensivo de culturas de pequenas áreas geográficas. Nesse sentido, embora não se possa confundir o método histórico – de que nos fala Boas – com o que ficou conhecido como trabalho de campo a partir de Malinowski, é possível refletir sobre a maneira com que o autor defende a compreensão das diferentes sociedades como unidades integradas, resultantes de desenvolvimentos históricos particulares.

trabalho antropológico.

A partir do que foi mencionado, poderíamos pensar que a relação entre o geral e o particular (ou universal/particular) constituiu-se como um tema bastante caro à antropologia e que a importância dada ao trabalho de campo a partir de Malinowski trouxe conseqüências fundamentais para a discussão. De acordo com Leach (1974), o método comparativo acabou por carregar um estigma etnocêntrico devido às análises evolucionistas que pretendiam suprimir a diferença – ou como propôs Lévi-Strauss (1978), reconhecendo a diferença, teriam ignorado sua *importância*. Como aponta Peirano (1992), acabou tornando-se muito comum dentro da comunidade de antropólogos uma correlação negativa entre teoria e pesquisa de campo. Isto é:

> [...] grandes etnógrafos nem sempre foram bons teóricos (Nimuendaju é bom exemplo) e grandes teóricos frequentemente foram avessos à pesquisa de campo (Lévi-Strauss talvez seja o caso clássico). (PEIRANO, 1992: p. 10)

No entanto, a tensão "ótima" entre esses dois aspectos do trabalho antropológico - continua a autora - estaria justamente na interlocução teórica com os dados etnográficos. E nesse sentido, o exercício comparativo jamais se desvincularia do trabalho de campo, pois é a partir deste que ele se torna, por definição, constitutivo da antropologia. A auto-reflexão teórica da disciplina – ou o *repensar a antropologia* de Leach - deriva do pressuposto de que o trabalho de campo gera sempre um diálogo entre as categorias analíticas do pesquisador e as teorias nativas. Portanto, considerar que a etnografia possa ser descartada em detrimento de análises mais abrangentes e comparativas parece não fazer sentido já que o empreendimento antropológico é definido pela junção teoria-pesquisa de campo, por si só comparativa.

Etnografias sobre o chamamé em perspectiva comparada

Quando ingressei no curso de doutorado em antropologia social, meu pré-projeto de pesquisa apresentava a intenção de dar continuidade ao tema com o qual trabalhei na dissertação de mestrado - a música nativista produzida no sul do Brasil[3] -, e desenvolver questões relacionadas a um dos gêneros musicais que faziam parte de seu repertório: o chamamé. Os discursos envolvendo o gênero durante a pesquisa de campo me levaram a considerar algo que via com certo desdém na teoria antropológica, a saber: o comparatismo. Para responder o porquê de minha opção, julgo necessário apresentar de maneira breve o que me levou a ela.

3 Minha dissertação de mestrado intitula-se "Música de Festival: uma etnografia da produção de música nativista no festival Sapecada da Canção Nativa em Lages-SC". O trabalho procurou dar conta dos processos de composição de um repertório de gêneros musicais que se constituiu no contexto de festivais de música a partir dos anos 1970 na região sul do país e que recebeu o rótulo de "música nativista".

A música nativista se constitui como uma categoria ou classificação estilística entre músicos do sul do Brasil a partir da década de 1970, com o advento dos *festivais de música nativista*. Esses eventos passaram a fazer parte do calendário festivo de muitas cidades sul-rio-grandenses e, mais recentemente, de estados como Santa Catarina e Paraná. Trata-se de competições musicais, com premiação em dinheiro e troféus, além da gravação de um disco com as finalistas de cada edição. O repertório de canções refere-se a determinadas concepções acerca do que é *nativo*, *tradicional* no âmbito do que os músicos denominam de "cultura gaúcha", ou cultura gauchesca. De acordo com Lucas (1990), os gêneros musicais considerados *tradicionais* ou *nativos* nos festivais de música nativista corresponderiam a reinterpretações locais das danças de salão européias que invadem as Américas na metade do século XIX e que, no Rio Grande do Sul, substituíram ou foram incorporados às danças trazidas pelos colonizadores açorianos e luso-brasileiros no século XVIII (Lucas, 1990: p. 211). No final do século XIX, segundo Oliveira e Verona (2006), entram em cena gêneros que teriam vindo da Argentina, Uruguai e Paraguai – ainda que, a princípio, utilizados timidamente por compositores locais e pouco executados nos bailes e fandangos do interior do estado –, como a milonga e o chamamé.

É preciso notar que o termo "tradicional" na música gauchesca está relacionado diretamente ao advento do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) e dos Centros de Tradição Gaúcha (os CTGs) na primeira metade do século XX, responsáveis pela pesquisa e catalogação dos gêneros musicais que seriam considerados folclóricos e, em sua perspectiva, tradicionais do RS. Interessante é que os manuais do MTG excluem alguns gêneros musicais da classificação "tradicionais", principalmente a partir de um critério temporal: quanto mais antigo na região, mais tradicional. Portanto, os gêneros musicais que teriam entrado em cena a partir do final do século XIX passaram a ser reconhecidos enquanto gêneros "estrangeiros" ou "aculturados" pelo MTG.

No entanto, os festivais nativistas assumiram pouco a pouco uma postura crítica aos preceitos do MTG, instituindo discussões públicas a respeito da liberdade de criação na música gaúcha. Nesse sentido, foram incorporando em seu repertório competitivo, muitos gêneros musicais excluídos pelo MTG e proibidos de serem executados em eventos tradicionalistas e em alguns festivais de música nativista mais ligados ao MTG: como foi o caso do chamamé. Em conversas com compositores, descobri ser uma prática comum a invenção de nomes diferentes para um mesmo gênero musical, com o intuito de burlar os regulamentos de alguns festivais. Nesse sentido, surgiram nomes como "compasso taipeiro", "cantiga de ronda", "canção missioneira", entre outros, substituindo chamamés. Segundo os compositores, tratavam-se ainda de chamamés, embora com um nome diferente. Essa prática é muito interessante e aponta para o fato importante - inicialmente levantado por Ducrot e Todorov (1972) -, de que um gênero não

é simplesmente um rótulo, podendo, por outro lado, haver gêneros sem rótulo.

No entanto, as historiografias que tentam dar conta da maneira como estas músicas vão chegando, saindo, se assentando em contextos nacionais específicos, acabam por reificar áreas geográficas, além de substancializarem o próprio conceito de gênero musical. Se tomarmos a leitura que se fez do conceito de gênero do discurso de Bakhtin – como nos trabalhos de Monson (1996), Piedade (2007; 2004), Domínguez (2009) e Menezes Bastos (2005a) - para pensar os gêneros na música, percebemos a relevância da revisão do conceito para pensar os fenômenos musicais. A leitura de Bakhtin pressupõe que os gêneros de fala seriam formados pelo conteúdo temático, pelo estilo verbal e por sua construção composicional, sendo esses três elementos os formadores do *todo* do enunciado. Sua estabilidade enquanto gênero, ao contrário do que se poderia imaginar, estaria justamente em sua dinamicidade constituinte, em sua relatividade. De acordo com Bakhtin, os três elementos formadores do todo do enunciado seriam marcados, fundamentalmente, pela especificidade de uma *esfera de comunicação* (Bakhtin 1997: p.279). Com relação à música, podemos dizer que os gêneros musicais também apresentam enunciados relativamente estáveis em termos de estilo, construção composicional e conteúdo temático, configurando um tipo de discurso que só pode ser reconhecido na medida mesma de sua dinamicidade e transformação. Conseqüentemente, como apontado por Piedade (2007), entendemos que no universo musical, como no mundo literário, "gêneros e estilos constantemente se formam ou se transformam, sendo que análises sincrônicas tornam a discussão muitas vezes infértil" (Piedade, 2007: p. 2).

Os dados de campo sobre o chamamé apontam justamente para a dificuldade de qualquer conclusão sobre sua definição. Esta dificuldade, no entanto, sendo apreciada em sua dimensão constituinte da pesquisa de campo. No começo de janeiro de 2010 pude participar do VI Encontro Internacional de Chamameceros, realizado anualmente na cidade de São Luiz Gonzaga-RS. A cidade está localizada em uma região do estado do Rio Grande do Sul conhecida como "região missioneira". De acordo com Pippi (2010), a região recebe esse nome devido ao projeto colonizador da coroa espanhola que se assentou na região entre os séculos XVII e XVIII através das chamadas Missões Jesuíticas. Estas teriam a dupla função de assegurar territórios conquistados e catequizar os povos nativos. No século XVIII, a disputas políticas entre Portugal e Espanha ocasionaram as Guerras Guaraníticas (1754-1756), a expulsão dos jesuítas da América (a partir de 1767) e a conseqüente decadência das Missões. Os nascidos no noroeste do estado (região missioneira), portanto, passaram a ser adjetivados como "missioneiros".

No entanto, há também uma província da Argentina chamada Misiones – província esta que faz divisa com o Brasil justamente no noroeste do RS onde está localizada a cidade de São Luiz Gonzaga. Nesse sentido, a palavra "misionero", em espanhol, passa a designar também a

pessoa que nasce na província de Misiones. Na Argentina, o chamamé ficou conhecido como um dos gêneros mais representativos do folclore litorâneo[4]. Era executado exclusivamente com o acordeom até que, ainda na primeira metade do século XX, aparece o bandoneón. Os violões (ou *guitarras*) são instrumentos essencialmente rítmicos, dando ao chamamé a característica marcante do típico *rasgueado*[5]. Nota-se também a presença de birritmia com superposição de compassos 6/8 e 3/4, além da usual execução de duos melódicos em intervalos de terças ou sextas paralelas, tanto em nível vocal quanto instrumental.

Participaram do encontro de chamameceros, basicamente, músicos de países do cone sul da América Latina, como Argentina, Uruguai, Brasil e Paraguai. As questões ligadas às categorias *nativo*, *nacional*, *fronteiriço, argentino, correntino*[6]*, missioneiro, misionero, platense* – observadas nessa primeira visita a campo – me levaram a realizar um contraste com a perspectiva teórico-metodológica de desestabilização do conceito de gênero musical. Com relação à origem do gênero e sua delimitação em termos geopolíticos, o acordeonista Luís Carlos Borges aponta questões interessantes:

> *"[...] A milonga também não é nossa... não é genuinamente gaúcha. Ela é platense, é dessa pampa maior. E foi chegando aos poucos, nesse entrosamento cultural fronteiriço. Mas de ritmo gerado, nascido aqui no sul, pelo menos, não se tem muita referência... se batalha para que o ritmo do bugiu seja nosso. [...] Como o chamamé, aos poucos - nesses últimos trinta e oito, quarenta anos que ele começou a entrar mesmo -, dentro de mais uns vinte anos, não mais que isso, o chamamé vai ter uma característica aqui desta região. Não vai ter mais a característica correntina, argentina. Já tem metade, já teve quase que total. Agora já está na metade, mais ou menos. Tem algumas pessoas que guardam o acompanhamento puramente chamamecero. Eu, por exemplo, sou um dos que guardo, porque estou sempre indo e vindo da Argentina, vendo o modo de se tocar lá, na alma, na raiz do chamamé e acrescento ao meu trabalho aqui."* (Luís Carlos Borges, entrevista realizada em 09 de janeiro de 2010, São Luiz Gonzaga-RS)

A complicada delimitação do gênero musical em termos geopolíticos, como *nativo*, *na-*

4 Como aponta Cardoso (2006), o litoral argentino é a região formada pelas províncias de Corrientes, Formosa, Misiones, norte de Entre Ríos, Santa Fe e Chaco. Trata-se de um litoral fluvial, com seus dois grandes rios: Paraná e Uruguai. (CARDOSO, 2006: 256)

5 Segundo Cardoso, trata-se de uma técnica muito particular usada para acompanhar a voz ou outro instrumento, reunindo e vinculando extremamente a harmonia e o ritmo. O efeito é produzido pelo arrastar dos dedos mínimo, anular, médio e indicador (em forma de leque) nas cordas do violão. De acordo com o autor, é surpreendente notar que durante os períodos renascentista e barroco os *rasgueos* não apenas faziam parte da aprendizagem integral da guitarra, mas eram incentivados desde o início. Ao contrário, a guitarra erudita deixou de cultivá-los em períodos posteriores. (Cardoso, 2006: 26) Além disso, de acordo com Menezes Bastos (1999), a guitarra erudita usa o ponteado, também dito "solo". Para relevância da distinção entre as duas formas de tocar no Brasil, ver: MENEZES BASTOS, Rafael José. *Músicas Latino-Americanas, Hoje: Musicalidade e Novas Fronteiras*. *In*: Torres, Rodrigo (Ed.) 1999. Música Popular en América Latina: Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM. Santiago de Chile: FONDART (Ministerio de Educación de Chile), pp. 17-39.

6 A categoria *correntino* corresponde à província de Corrientes, na Argentina. De acordo com Cardoso, local considerado o "berço" do chamamé.

cional, *fronteiriço, argentino, correntino, missioneiro, misionero, platense* também reflete uma perspectiva peculiar a partir das práticas musicais, de como se executa um acompanhamento[7] chamamecero *puro*, por exemplo. Nesse sentido, ser de um determinado lugar, ou estar sempre "indo e vindo" – no caso de Borges – está intrinsecamente ligado ao modo de tocar chamamé e a maneira de defini-lo enquanto *daqui* ou de *lá*. A origem *argentina* do chamamé, no entanto, parece ser contestada em diversos momentos. Músicos paraguaios que entrevistei na ocasião entendem que o nome *chamamé* teria sido dado a um jeito de tocar a polca paraguaia – versão que é evocada, inclusive, por musicólogos argentinos, como é o caso de Jorge Cardoso.

De acordo com Menezes Bastos (2005a), as essencializações em torno dos gêneros musicais teriam produzido análises estáticas e bastante empobrecedoras quanto às diferentes práticas musicais que estudamos – como, por exemplo, as controvérsias quanto à modinha ser brasileira ou portuguesa. Para o autor, mais do que analisar um gênero musical a nível verbal, seria interessante apreendê-lo como um sistema discursivo dinâmico, heterogêneo e aberto, no qual a estabilidade – temática, estilística e estrutural-composicional – é dialética em caráter (Menezes Bastos, 2005a: p.8). Esse me parece um ponto central em uma abordagem antropológica ou etnomusicológica dos gêneros musicais. Ele revela a necessidade de serem revistas as visões dicotômicas entre contextos de produção musical e a música *em si*. Julgo imprescindível investigar o calibre dessa relação e os significados acionados por ela, antes de proceder como se a música fosse um reflexo privilegiado de identidades sociais pré-estabelecidas.

Nesse sentido, a pesquisa de campo sobre música nativista no mestrado e os primeiros dados sobre o *chamamé* através da etnografia do Encontro Internacional de Chamameceros em 2010 fizeram com que o *chamamé* se tornasse um objeto comparativo por excelência. Como discute Neiburg (2010), a própria etnografia baseia-se em um comparatismo explícito ou implícito entre os universos a que os pesquisadores estão mais familiarizados e aqueles que pretendem conhecer, mas é preciso reconhecer a importância de um comparatismo "forte" (constitutivo da formulação dos problemas) em detrimento de um comparatismo "fraco" (aquele em que a comparação é utilizada enquanto um meio para alcançar determinados objetivos) (Neiburg, 2010: p. 8). Portanto, a perspectiva comparada sobre o chamamé que pretendo adotar – através de pesquisas de campo na região missioneira do RS, Brasil, e nas províncias de Corrientes e Misiones, Argentina - parte de uma interlocução teórica com a discussão a respeito da desestabilização do conceito de gênero com relação aos fenômenos musicais, mas também de um campo que se apresenta *multi-sited* (Marcus,1998a). Partilho, nesse sentido, das concepções metodológicas de Oliveira (2009) de que, se algum dia o local pôde ser pensado de maneira es-

7 O acompanhamento como conceito musical nativo refere-se às técnicas rítmicas adotadas pelos instrumentistas. No caso do violonista, há o *rasgueo* típico da mão direita no primeiro tempo do compasso.

tável e delimitada pelos antropólogos e etnomusicólogos, atualmente nem a própria etnografia pode situar-se em um local fixo, demarcado por fronteiras rígidas. Pensando de maneira análoga às considerações de Borges (2010), não é o objeto chamamé que pretende ser comparado em suas variações em contextos diferentes, mas os "modelos etnográficos" construídos a partir da pesquisa sobre chamamé no Brasil e na Argentina (Borges, 2010:p.26).

Acredito, com Peirano, na fecundidade teórica da etnografia. Por outro lado, os debates acerca da relativização do que se entende por trabalho de campo e sobre tomar a própria etnografia como objeto de reflexão - enquanto postura ética - também se tornaram fundamentais em minha proposta de comparar etnografias sobre o chamamé no Brasil e na Argentina.

Referências

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

BORGES, Antonádia. "Uma propriedade, diversas propriedades: etnografia, comparação e a distribuição de benefícios públicos no Brasil e na África do Sul". *In*: Neiburg, Frederico; Sigaud, Lygia; Borges, Antonádia; Macedo, Marcelo E.; Rosa, Marcelo; Rabossi, Fernando (Org.). **Brasil em Perspectiva**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010, p. 10-30.

CARDOSO, Jorge. **Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay.** Posadas: EDUNaM, 1ª Ed., 2006.

DOMÍNGUEZ, Maria Eugenia. **Suena El Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires***.* Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis, 2009.
DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
GIUMBELLI, Emerson. "Para além do trabalho de campo: reflexões supostamente malinowskianas". **RBCS**, vol. 17, n.48, fevereiro/2002.

LEACH, E. R. **Repensando a antropologia.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

LÉVI-STRAUSS. "Raça e História". In: ***Os Pensadores***.vol.L São Paulo: Abril Cultural, 1978.

LUCAS, Maria Elizabeth da Silva. **Gauchos on Stage: Regionalism, Social Imagination and Tradition in the Festivals of Musica Nativa, Rio Grande do Sul, Brazil***.* Tese de Doutorado. Austin: The University of Texas, 1990.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos dos arquipélagos da Nova Guiné, Melanésia.** São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MARCUS, George E. **Ethnography through Thick and Thin**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1998a.

_____. "O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia". **Revista de Antropologia,** São Paulo, USP, 2004, vol. 47, n.1

MENEZES BASTOS, Rafael José de. "Brazil". In: Horn, David; Shepherd, John (Ed.). **Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World (Volume III, Caribbean and Latin America)**. London/New York: Continuum, 2005a. pp. 212-248.

_____. "Músicas Latino-Americanas, Hoje: Musicalidade e Novas Fronteiras". *In*: Torres, Rodrigo (Ed.). **Música Popular en América Latina: Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM.** Santiago de Chile: FONDART (Ministerio de Educación de Chile), 1999, pp. 17-39.

MONSON, Ingrid T. **Saying something: jazz improvisation and interaction**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1996.

NEIBURG, Frederico. "Apresentação: comparatismo e internacionalização". *In*: Neiburg, Frederico; Sigaud, Lygia; Borges, Antonádia; Macedo, Marcelo E.; Rosa, Marcelo; Rabossi, Fernando (Org.). **Brasil em Perspectiva**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010, p. 7-9.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

OLIVEIRA, Sílvio e VERONA, Valdir. **Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul: ensaio dirigido ao violão**. Porto Alegre: Nativismo, 2006.

PEIRANO, Mariza. "A favor da etnografia". **Série Antropologia 130,** Brasília, 1992.

_____. "In this context: as várias histórias da antropologia". *In*: PEIRANO, Mariza. **A teoria vivida: e outros ensaios de antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006: p. 87-100.

_____. "Onde está a Antropologia". **Mana** (online), 1997, vol. 3, n.2

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. "Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical". **Revista Eletrônica de Musicologia**, 2007, vol. XI, pp. 1-15.

_____. **O canto do kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu.** Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis, 2004.

PIPPI,Gládis. "História das Missões". **Caminho das Missões**, disponível em www.caminhodasmissoes.com.br, site visitado em 11 de agosto de 2010.

Transe e Trânsito Musical na Capoeira Angola

Flávia Diniz
flacachineski@terra.com.br
UFBA

Resumo
Este artigo é parte de minha pesquisa em Etnomusicologia sobre o *trânsito musical* e a identidade na Capoeira Angola, com trabalho de campo em Salvador, BA, junto ao *Grupo Nzinga de Capoeira Angola*. *Trânsito musical* é a expressão que utilizo para designar o conjunto de elementos musicais e extra-musicais em processo dinâmico de compartilhamento na cultura musical "afro-brasileira" do Candomblé, do Culto ao Caboclo, do Samba de Roda e da Capoeira Angola. Nestas religiões e formas expressivas de cunho ritual a música exerce papel central na construção e expressão da identidade de grupos e sujeitos, na condução ritual e na comunicação com o divino, sendo a fé uma das motivações para o *trânsito musical*, colocando mais uma vez em discussão os limites entre sagrado e profano. O transe, como manifestação do divino, é um fenômeno comum nas religiões e formas expressivas afro-brasileiras de cunho ritual que têm a música como seu elemento desencadeador. O transe é visto por estudiosos como comportamento aprendido, estado alterado de consciência e estado emocional e, pelos sujeitos que o vivenciam, como incorporação de divindades, entidades e espíritos. Procuro avaliar aqui, na condição de praticante de Capoeira Angola, a possível atuação das *cantigas em trânsito* entre a Capoeira Angola, o Candomblé e o Culto ao Caboclo sobre o "transe ritual" da Capoeira Angola, tendo como parâmetro comparativo o "transe de possessão" das religiões afro-brasileiras.

Palavras chave: transe religioso; *trânsito musical*; Capoeira Angola.

Abstract
This article is part of my research in Ethnomusicologie about musical transit and identity at Capoeira Angola, with field work in Salvador, BA, at Grupo de Capoeira Angola Nzinga. Musical transit is the expression that I use to the exchange of musical and extra-musical elements as a dynamic process of shearing into the Afro-Brazilian musical culture of Candomblé, Culto ao Caboclo, Samba de Roda and Capoeira Angola. In these religions and expressive forms of ritual character the music plays a central role. These musical transit influences the construction and expression of identity of groups and people, and it is also motivated by faith. The trance, as a divine manifestation, is a common phenomenon in Afro-Brazilian religion and expressive forms of ritual character and the music is its prompter. The trance is seen by scholars as a learned behavior, a modified state of conscious and an emotional state, and by the native people as incorporation of gods, entities and spirits. I intent to evaluate here, as a member of Capoeira Angola, the possible action of the songs in transit between Capoeira Angola, Candomblé e Culto ao Caboclo over the "ritual trance" of Capoeira Angola, with the "possession trance" in the Afro-Brazilian religions as a comparative parameter.

Keywords*: religion trance; musical transit; Capoeira Angola.*

INTRODUÇÃO

O "transe" ou "incorporação" de divindades africanas (Inquices, Orixás, Voduns) e entidades brasileiras (encantados ou Caboclos) é uma das principais formas de manifestação do divino no Candomblé e no Culto ao Caboclo. Na Capoeira Angola e no que se escreve sobre ela não é incomum o uso de expressões como "iniciação do capoeirista", "transe capoeirano" e "axé da roda", sendo incontáveis as referências à espiritualidade e à religiosidade "afro-brasileiras" em sua música e corporeidade.

A música é, cumpridos os pressupostos extra-musicais (iniciação, obrigações, sacrifícios, oferendas, preceitos religiosos), fator desencadeador do "transe" durante os rituais religiosos, os quais delimitam espaço, tempo e código de comunicação, sendo pautados na articulação de linguagens não-verbais, que acionam outras formas de sentir, pensar e expressar, possibilitando aos seus participantes vivenciarem "estados de consciência alterados" em graus diferentes, a depender de suas pré-disposições e funções rituais.

A cultura ancestral africana é "incorporada" no cotidiano e nos rituais. Estes congregam passado, presente e futuro, através da memória representada na dança, nos movimentos, na música, na narrativa mítico-histórica, sendo o transe o momento onde esta identidade herdada "toma" de forma radical os corpos dos fiéis. Os rituais e o transe, de forma geral, fazem com que o sujeito dissolva-se no coletivo e transcenda suas aparentes limitações pessoais, aproximando-se das possibilidades sobrenaturais das divindades, entidades e heróis lendários, quando os representa ou incorpora.

Este artigo, além de descrever o transe na Capoeira em comparação ao transe no Candomblé e no Culto ao Caboclo, procura analisar a eficácia cultural e supracultural da música como desencadeadora de tais transes para avaliar a atuação das *cantigas em trânsito* entre estas religiões e formas expressivas afro-brasileiras de cunho ritual sobre o "transe ritual" dos capoeiristas durante a roda.

TRANSE

Angela Lühning (1990, p. 92) demonstra que só a partir da década de 1940 o transe deixou de ser descrito como patologia, histeria e distúrbio mental, quando Herskovits e Bastide o enxergaram como um fenômeno sociológico e como "reflexo condicionado" (Ibid., p. 91, 93), que a autora desdobrou para "comportamento aprendido".

Roger Bastide (2001, p. 46) tratou o "transe de possessão" como um "fenômeno normal", sendo "para certas civilizações como as da África negra, imposto pelo meio e constituindo uma espécie de adaptação social a certos ideais coletivos". O autor (Ibid., p. 189, 238) constatou que os modelos míticos que regulam o transe fazem-se presentes em toda a cultura, nos gestos dos deuses repetidos no comportamento cotidiano.

Lühning (1990, p. 92) percebeu que o fenômeno do transe é bastante diversificado,

dependendo tanto "do respectivo caráter do *orixá*" quanto "do condicionamento, ou seja, do processo de aprendizado" do sujeito. O desenvolvimento das competências para dançar e se expressar dependem também da habilidade de cada pessoa (Ibid., p. 93).

Bastide (2001, p. 191, 49) referiu-se ao transe como tendo certo "caráter teatral", ao mesmo tempo em que o descreveu como um "estado de completa inconsciência". Durante as cantigas de xirê as filhas "representam os *orixás*" com "movimentos ritualmente determinados" e, durante as de fundamento, são os próprios Orixás que se mostram através delas (LÜHNING, 1990, p. 83-84). Para Lühning (1990, p. 84),

> um ser humano nunca dança como um *orixá*, cujos movimentos – e força expressiva – por seu respectivo caráter e correspondente educação – ultrapassam em muito o que uma pessoa pode [ou quer] fazer (...) um *orixá* proporciona e provoca muito mais emoção, enquanto que a dança das *filhas,* durante o *xirê*, é sentida apenas como um pálido reflexo daquilo que o *orixá* é capaz (LÜHNING, 1990, p. 84).

Nilse Davanço Rizzi (1997) adotou a definição de transe como um estado momentâneo e passageiro "em que se evidenciam modificações psicofisiológicas, num contexto ritual religioso", com alterações corporais e da consciência (Ibid., p. 80). O "transe de possessão sem diálogo" verbal seria o ideal do Candomblé, e "com diálogo", da Umbanda, ideal no qual se encaixaria também o transe do Culto ao Caboclo. No "transe de possessão" a divindade, a entidade ou espírito "desce" até o sujeito, que o "incorpora", permanecendo semiconsciente ou inconsciente e tendo alterada sua personalidade, sentidos, comportamento, percepção e memória (Ibid. p. 83, 85, 88-89). O "transe mediúnico" do kardecismo ficaria no meio do caminho entre a "subida" da pessoa à divindade e a "descida" desta à pessoa, que se torna mediadora, permanecendo consciente e conservando sua personalidade (RIZZI, 1997, p. 87).

Rizzi (Ibid., p. 94) constatou que para os brasileiros, de forma geral, "a idéia imediata de transe refere-se à sua forma mais espetacular", com "dificuldades de observar transes que não tenham aspectos exteriores marcantes". O "transe de possessão" nas religiões afro-brasileiras costuma também ser controlado, isto é, restrito a determinados lugares e situações, dentro do contexto ritual (LÜHNING, 1990, p. 92).

Um dos poucos estudos sobre o transe na Capoeira é o de Mestre Decânio, médico que foi discípulo de Capoeira de Mestre Bimba. Sendo a Capoeira, para ele, um "sistema de defesa pessoal fundamentalmente involuntário, inconsciente, reflexo, automático", que leva à memorização de um repertório de soluções, seu transe seria próximo ao dos Orixás, não havendo contradição entre a inconsciência deste e o estado de alerta do capoeirista (Ibid., p. 5, 26).

O transe na Capoeira dependeria tanto de um comportamento culturalmente aprendido, como seria também um fenômeno universal de sintonia entre processos mentais e música, podendo conduzir qualquer sujeito a movimentar-se de acordo com uma "capoeira abstrata", essencial, "que abrange a fonte etérea dos movimentos, os paradigmas de jogos, os arquétipos"

(Ibid., p. 20, 22). Outra característica do "transe capoeirano" seria o diálogo inconsciente e subconsciente entre os participantes da roda (Ibid., p. 29).

Quanto às alterações sensoriais e perceptivas, Decânio (2002, p. 30) aponta, entre outras, para o uso da visão periférica do capoeirista, que lhe permitiria visualizar a aura energética do outro jogador, possibilitando-lhe antever inconscientemente a intenção do outro. Além da utilização da visão periférica, o capoeirista inverte o olhar em vários graus durante o jogo, quando realiza movimentos de cabeça para baixo e de lado, ampliando bastante o uso deste sentido.

A prática continuada da Capoeira faz com que o capoeirista torne-se cada vez mais integralmente presente no momento da roda e deixe de ceder à evasão racionalizadora[1]. Inserido no contexto ritual que delimita tempo, espaço e códigos de comunicação, subvertendo o uso corriqueiro dos sentidos, são ativadas novas formas de perceber, pensar e comunicar, não pautadas na verbalização e na racionalização.

A consciência corporal e o entendimento lúdico do jogo na Capoeira Angola são mais importante que o desenvolvimento da força ou da flexibilidade e, uma vez adquiridos, são sempre reincorporados pelo capoeirista no momento da roda. O que desencadeia esta "incorporação" é a "energia" ou "axé da roda", isto é, sua fluência, a qual depende sobremaneira da música. Assim, o desempenho do capoeirista na roda pode ser tão impressionante quanto o das filhas e filhos-de-santo em "transe de possessão" nos Candomblés, que em transe podem dançar de forma aparentemente acima de suas possibilidades pessoais, aproximando-se dos poderes sobrenaturais dos deuses.

TRANSE E MÚSICA: O CULTURAL E O UNIVERSAL

Ficou claro para Roger Bastide (p. 34-36, 182, 192) que no Candomblé "Não há transe sem tambores", assim como "nenhum transe místico se realizaria dentro do Candomblé" sem a realização do *padê* de Exu, já que os tambores são tão sagrados quanto ele. O autor (Ibid.) atribui a eficácia musical para desencadear o transe à existência de um *leitmotiv*[2] para o repertório de cada Orixá (Ibid., p. 36, 49). Ângela Lühning (1990, p. 95), no entanto, em análise pormenorizada de estruturas melódicas de cantigas associadas a toques de Candomblé concluiu que "Não existe um leitmotiv para o repertório de cada *orixá* (seja rítmico, melódico ou harmônico)", como sugeriu Bastide.

Na Capoeira, as cantigas podem ser acompanhadas por diversos toques de berimbau e aos motivos melódicos são adaptados textos diferentes e vice-versa, não existindo um só *leitmotiv* para esta ou aquela "energia" que se queira evocar, embora alguns toques de berimbau sejam restritos a determinadas situações.

1 Racionalismo é tomado aqui como pensamento "puramente especulativo", que observa o mundo exclusivamente através da razão, a despeito de outras formas de pensar e agir, como a intuição, a vontade e a sensibilidade. Um "intelectualismo", ainda que baseado em dados empíricos (FERREIRA, 2004).

2 Termo utilizado para designar temas rítmicos, melódicos ou harmônicos recorrentes na obra de Wagner.

São as cantigas de rum ou fundamento, veiculando lições míticas e durante as quais o atabaque rum coordena os movimentos, que desencadeiam o transe no Candomblé, a partir de uma série de fatores musicais que as tornam eficazes: número de repetições, suas relações com os toques de fundamento, aceleração no andamento, aumento de duração e aumento na expressividade e dramaticidade do seu conteúdo emocional (Ibid., p. 80-81, 84-87).

Lühning (1990, p. 87, 90) concluiu que no Candomblé "a música é utilizada de forma intencional, para chamar o *orixá* e assim desencadear o *estado de santo*", sendo eficiente "principalmente quando – ou talvez apenas quando – as condições extra–musicais estejam preenchidas". Alguns dos principais fatores extra-musicais a serem preenchidos são a feitura ou iniciação e os sacrifícios rituais (Ibid., p. 86).

Sonia Chada Garcia (2006, p. 55) demonstrou que as mesmas cantigas, recebendo ou não tratamento musical diferente, geram transe inconsciente no Culto ao Caboclo e semiconsciente na Umbanda. No Culto ao Caboclo o transe desencadeado por cantigas específicas depende de pressupostos não-musicais como a iniciação no Candomblé, o batismo e sacrifícios rituais, não estritamente necessários na Umbanda.

O repertório dos Caboclos (2006, p. 60) é também utilizado durante um estado intermediário e mais leve de transe, o dos Erês, entidades infantis, e nas festas de Exu. Em ambos os casos as cantigas, sobretudo os sambas, ganham conotação lúdica, de diversão e sotaque (provocação, desafio). Este processo é observado também na Capoeira, que utiliza as músicas de Caboclo num contexto sacro-profano segundo a cosmogonia afro-brasileira.

Decânio (2002, p. 22) acredita que o transe na Capoeira é desencadeado pelo efeito mântrico de seu ritmo - que afirma ser o *toque ijexá* - e de seus cânticos, gerando um campo energético que leva seus praticantes a um "estado modificado de consciência" e à dissolução de si no conjunto da roda. Decânio destaca que a orquestra da Capoeira Angola, como concebida por Mestre Pastinha, é especialmente "arrebatadora" (desencadeadora do "transe capoeirano") (ABIB, 2004, p. 149).

Para o autor (DECÂNIO, 2002, p. 5), o estado alterado de consciência e dos sentimentos (humor) na Capoeira decorre das vibrações musicais e mentais em sintonia no cérebro, à semelhança do fenômeno de ressonância de harmônicos nos instrumentos musicais. No Candomblé aconteceria algo semelhante, fazendo emergir "tipos fundamentais de comportamento humanos" - os Orixás - independentemente de raça, cultura e religião (Ibid., p. 7, 22).

José Miguel Wisnik (1989, p. 19) demonstrou como "o complexo corpo/mente é um medidor" de freqüências que medeia a relação das pessoas com o universo sonoro e musical através de "certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos": o pulso sangüíneo, o andar, a respiração, o humor. A "duração de presença", *ritmo alfa* ou *ritmo (ou pulso) cerebral* varia de pessoa para pessoa mediando sua relação com o ambiente e condicionando as percepções - qualquer evento rítmico nesta faixa de freqüência pode interferir nos mecanismos de atenção (Ibid., p. 19, 22).

A sintonia entre processos mentais e música conduziria o sujeito a uma "capoeira abstrata" (DECÂNIO, 2002, p. 22), uma linguagem essencial e primária. Esta idéia de "capoeira abstrata", que não depende apenas do comportamento aprendido culturalmente, é articulada também para a música, por John Blacking (1995, p. 240):

> Quando a gramática musical coincide com a gramática particular do corpo de alguém, a ressonância cognitiva pode ser sentida e apreendida em parte por conta da experiência social. Mas quando a gramática musical coincide com o biograma 'musical' do corpo humano, no sentido mais geral, ressonância cognitiva pode ser sentida e apreendida a despeito das experiências sociais[3]

Como fenômeno de comunicação não-verbal, este processo de ressonância musical independe da cultura, apesar de poder associar sentimentos aprendidos culturalmente. Uma "proto-música" e uma "proto-dança", como a capacidade de ritualizar ações no tempo e no espaço, teriam precedido o desenvolvimento da comunicação verbal (Ibid., p. 242). O sentido imediato e a gramática de qualquer música podem ser apreendidos através de uma ressonância cognitiva supracultural, que prevê modos de pensamento semelhantes em culturas diferentes (Ibid., p. 239).

TRANSE E TRÂNSITO MUSICAL NA CAPOEIRA ANGOLA

No *Grupo Nzinga de Capoeira Angola*, observei que quando cantadas cantigas de Candomblé de nação Angola para Inquices em línguas banto e cantigas de Caboclo em português, a expectativa geral de interação entre música e jogo aumenta e os jogadores procuram correspondê-la dando o melhor de si, sobretudo quando é sabido que o jogador no centro da roda é filho da divindade ou entidade homenageada pela cantiga. Mas nem sempre se percebe uma mudança efetiva no desempenho ou sintonia no jogo e na roda nestes momentos.

Segundo Mestra Janja (2010), há que se levar em conta a "energia" com que se canta uma cantiga para um Inquice. Se Roji, Roxi ou Nkosi tem natureza guerreira e Matamba, uma qualidade de Kaiongo, é ligada ao fogo, aos raios, ventos e tempestades, é necessário que suas cantigas sejam executadas de forma coerente a estas características em termos de andamento, tonalidade, timbre e interpretação, não podendo ser "puxadas" de forma "fria", "morta", "pra baixo", ou em momentos não propícios a energias destes Inquices, como, por exemplo, quando se deseja acalmar um jogo.

Alguns dos membros do *Nzinga* afirmaram que estas cantigas causam-lhes "inspiração", "paixão", "força", "emoção", remetendo-os à religiosidade afro-brasileira, ampliando os significados atribuídos à roda e para além dela. Para eles, estes sentimentos não são desencadeados exclusivamente pelas cantigas de Inquices e Caboclos, mas por qualquer cantiga de Capoeira, já

3 When the grammar of music coincides with the grammar of a particular person's body, cognitive resonance can be felt and apprehended partly because of learned social experience. But when the grammar of music coincides with the "musical" biogrammar of the human body, in the most general sense, cognitive resonance can be felt and apprehended regardless of specific social experiences.

que consideram a Capoeira já intrinsecamente ligada à religiosidade afro-brasileira.

Em geral, as pessoas não conhecem os significados de todas as cantigas religiosas em línguas africanas. Mesmo no Candomblé, não há tradução literal para todas as cantigas, mas o entendimento de seus sentidos e dos momentos em que se pode ou não cantá-las. Os Mestres do *Grupo Nzinga*, membros do Candomblé, quando adaptam uma cantiga religiosa à capoeira explicam ao grupo seu sentido e pertinência. As pessoas do grupo acreditam que os significados de tais cantigas podem ser apreendidos para além de seus textos. Posso inferir que o conjunto da cantiga – língua, melodia, ritmo, timbre vocal, intensidade, - remete simbolicamente à espiritualidade, ao Candomblé e à África, em detrimento do significado específico de cada texto.

Uma cantiga de Caboclo - em português do Brasil, com eventuais palavras em línguas banto e expressões corriqueiras do linguajar dos Caboclos – quando cantada na Capoeira pode adquirir outros significados, a depender da formação cultural dos sujeitos. A cantiga a seguir, cantada tanto no Samba de Roda quanto na Capoeira, tem significado que alude ao transe religioso nas religiões "afro-brasileiras":

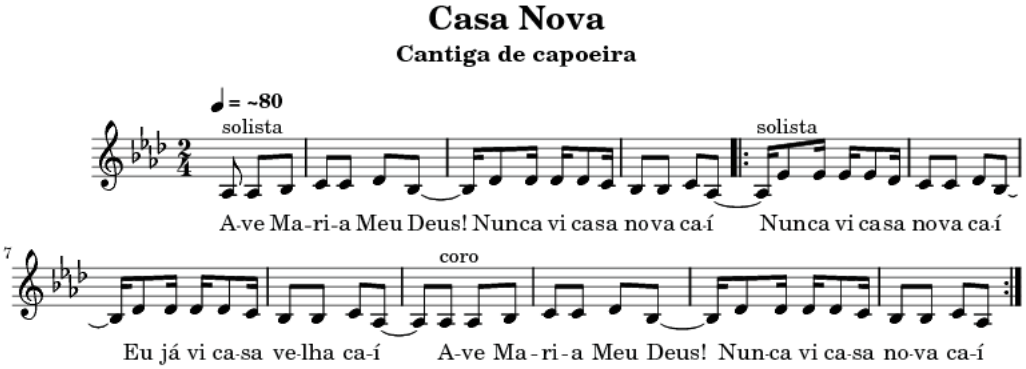


Figura 1

Esta cantiga foi citada por Mestra Janja (2010) para explicar a polissemia de

> músicas que estão relacionadas com sotaques que podem parecer de provocação pra quem é de fora. Que tem muita música de Candomblé que as pessoas tomam como se fosse provocação do mundo masculino (...) as pessoas usam aquilo pra linguagem da Capoeira, quando na realidade você ta cantando pro santo daquela pessoa pra ele se manifestar. Cair é isso, cair no santo. (...) Aí aparece um malhadão, entrou na roda, botou uma pessoa menorzinha aí, né? Ou aparece uma pessoa mais velha, uma pessoa mais nova, etc. (...) as pessoas dão aquela leitura, dão aquela conotação... O bacana é poder saber que essas pessoas podem voltar a reencontrar essa música também dentro do Candomblé e perceber que lá dentro cair é uma graça.

A observação de Mestra Janja de que as cantigas de Caboclo são muitas vezes interpretadas de formas diferentes a depender da formação cultural do capoeirista, gerando comportamentos condizentes com tais interpretações, não exclui sua crença no poder místico exercido por tais cantigas no âmbito da Capoeira, para além da formação cultural e da vontade

dos sujeitos, como é o caso da cantiga "Pisada do Caboclo", comentada por ela:

> tem coisa que escapa do nosso controle e se escapa é porque não é pra ser controlada, né? (...) uma canção específica de Caboclo e a letra é só isso aí. Ela vai sendo acrescida de outros [versos]... as crianças fazem isso, eu chego fora do Brasil, muita gente faz isso. Aí é o próprio Caboclo que ta se encarregando de permitir isso aí, se ele não permitisse ninguém cantava.

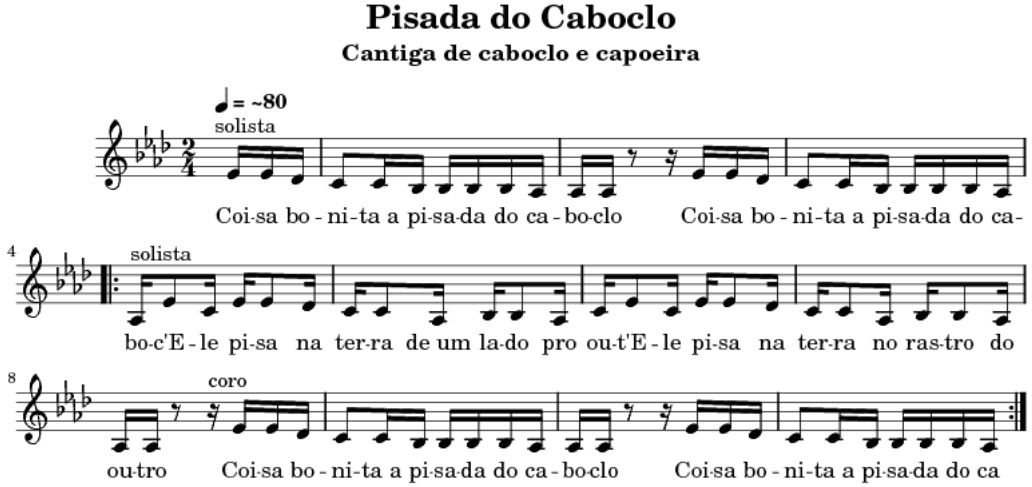


Figura 2

As referências ao transe e a polissemia das cantigas de Caboclo podem ser observadas também nas cantigas que fazem referência ao mar, ao marinheiro ou marujo, pedindo proteção à Rainha do Mar ou Mãe Janaína, ligadas às divindades africanas como Dandalunga ou Iemanjá, para que a canoa não vire ou afunde, como nos trechos: "não deixa meu barco virar" e "a canoa virou, marinheiro", entre outros. O verso "Marinheiro agüenta o leme / Não deixa o barco virar", registrado por Edison Carneiro (1950, p. 135) numa festa religiosa, na Cidade da Bahia, em 1938, tinha um duplo sentido: "Não me deixe cair em transe". Muitas das cantigas que falam da maré que sobe ou desce, que enche ou vaza, fazem alusão ao grau de energia - "axé" (Candomblé Ketu) ou "nguzo" (Canomblé Angola) - da roda, percebida pela sintonia e desempenho geral.

O *Grupo Nzinga* canta uma variação destas cantigas com temática do mar, cuja autoria ou adaptação Mestra Janja atribui a Mestre João Grande:

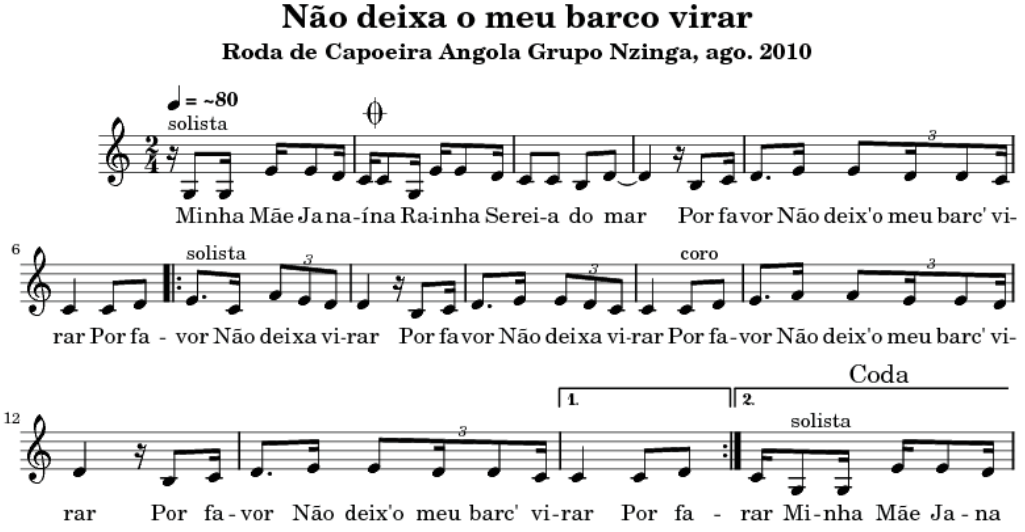


Figura 3

Esta música tem mais uma estrofe que pode ser intercalada pelo solista - "O vento vai chegando / Maré vai balançando / o mar ta me chamando / querendo me levar" – que expressa bem esta possibilidade de encantamento iminente.

CONCLUSÕES PROVISÓRIAS

Segundo a definição do transe na Capoeira apresentada aqui, este seria o estado inconsciente de alerta do capoeirista, no qual o reflexo instintivo de autopreservação utilizaria, no momento do jogo, o repertório técnico condicionado ou aprendido, o que aconteceria no nível do automatismo e seria desencadeado pela sintonia entre freqüências musicais e do cérebro humano, fenômeno este que poderia levar qualquer sujeito à compreensão e a jogar uma "proto-capoeira" como uma linguagem primária humana.

A partir de minhas possibilidades como praticante de Capoeira Angola, acredito ter chegado a algumas conclusões provisórias sobre o assunto, compartilhadas com alguns estudiosos e com parte do universo da capoeira.

O transe na Capoeira Angola parece-me um estado alterado de consciência - desencadeado também em outros rituais da cultura afro-brasileira, religiosos ou não - decorrente da limitação ritual de espaço e tempo e da subversão na hierarquia do uso cotidiano das linguagens e dos sentidos que os rituais proporcionam. Assim, rompe-se a hegemonia da racionalização, da comunicação verbal e do uso convencional de sentidos como a visão e a audição, em favor de outros paradigmas de percepção, pensamento, e comunicação, que priorizam o corporal, o musical, o lúdico, o intuitivo e o subjetivo.

Todos os participantes de uma roda de Capoeira estariam neste estado de transe, em maior ou menor grau, a depender da pré-disposição, do tempo de Capoeira e da posição em que

o capoeirista se encontra na roda – tocando, cantando, jogando.

O transe no Candomblé, no Culto ao Caboclo e na Capoeira parece apresentar graus de consciência diferentes e também concepções "nativas" diferentes. Não são muitos os relatos de incorporação na Capoeira, em virtude tanto da não verbalização de tal experiência por capoeiristas como da concepção de transe como manifestação mais extrema, condizente com a concepção religiosa da "incorporação" de algo externo, que sintoniza com algo interno à pessoa, e que está condicionada à iniciação, sacrifícios, preceitos e sacralização dos instrumentos musicais, associação de determinadas cantigas a determinados toques, pressupostos não comumente preenchidos na Capoeira. No entanto, é comum ouvir de praticantes e não-praticantes de Capoeira Angola, mesmo não iniciados no Candomblé, que encontram nas rodas uma "certa energia" espiritual e, menos comumente, comentários como "fulano joga incorporado".

O capoeirista, embora diluído no coletivo, não perde totalmente a consciência de si e do entorno, nem a memória. Mas, às vezes, encadeia movimentos de forma tão automática que não se lembra como aplicou ou sofreu determinados golpes. Comportamentos inconscientes também vêm à tona na roda de Capoeira em decorrência da imprevisibilidade dialógica do jogo, com respostas corporais instantâneas. A comunicação no jogo se dá através da decodificação da linguagem corporal e, quiçá, das "auras" dos capoeiristas. Já no Candomblé e no Culto ao Caboclo existe uma movimentação mais previsível na representação e incorporação dos mitos e danças das divindades africanas.

O transe do Caboclo nos Cultos abrange o diálogo verbal com os fiéis, o qual é estabelecido dentro de um código de comunicação esperado. Os Caboclos cantam suas próprias cantigas e dançam, interagindo com os outros Caboclos através de desafios lúdicos de cantigas e passos, durante os sambas. Acredito que este tipo de transe seja intermediário entre o transe da Capoeira e das divindades africanas, os quais não dialogam, verbal ou corporalmente entre si ou com os fiéis, a não ser em poucos momentos, através de reverências, bênçãos e abraços. No limite tênue entre representação e incorporação, o capoeirista, ao pé do berimbau, "encarna" personagens muito semelhantes aos Caboclos, na forma de dançar e se expressar. O próprio jogo de Capoeira é um desafio, como é o diálogo entre os Caboclos.

A música no Candomblé, no Culto ao Caboclo e na Capoeira Angola, pela sua circularidade, ritualização e consagração de uso, tem influência desencadeadora do "transe ritual", seja por motivos culturais ou pela característica de linguagem universal da música e pelo fenômeno de sintonia entre freqüências sonoras e cerebrais.

A polissemia que as cantigas religiosas de Caboclos em língua portuguesa adquirem no universo da Capoeira faz com que sua origem passe muitas vezes despercebida e dois conceitos sobre o assunto coexistem no universo atual da Capoeira: 1) as cantigas podem "potencializar", *em quem conhece seu significado religioso*, a influência da música sobre o "transe ritual" e a "energia" ou "nguzo" ("axé") na Capoeira, a depender da "bateria" e da forma de cantar; e 2) elas agem independentemente do significado que se lhe atribua ou da vontade dos sujeitos, em decorrência do poder místico das próprias entidades.

A interpretação das cantigas religiosas para Inquices cantadas na Capoeira já não é tão polissêmica, pois mesmo que não se conheça o significado exato de cada texto em línguas banto, não paira dúvida sobre sua procedência religiosa africana, fato este que, em si, já delimita seu significado. Afora isto, valem as mesmas questões sobre a eficácia das cantigas de caboclo.

Se abrirmos o leque das definições de transe para abranger todas as nuances do estado alterado de consciência que o caracteriza, assim como o leque das definições do que seja religioso e profano, então poderemos falar de um "transe ritual" do capoeirista na roda, assim como de uma "incorporação" da ancestralidade afro-brasileira, na qual os sujeitos podem mesmo perder o controle objetivo e individualizado de si, pois "tomados" pelos conceitos e comportamentos rituais de seus ancestrais.

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. Capoeira angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda. Tese de Doutorado em Ciências Sociais aplicadas à Educação. Campinas: Universidade estadual de campinas, 2004. Disponível em: http://www.geocities.ws/Capoeiranomade2/Capoeira_Angola_cultura_popular_e_jogos_dos_saberes_na_roda-Pedro_Abib.pdf . Acesso em: 20 out. 2010.

BASTIDE, Roger. O candomblé da Bahia: rito nagô. Tradução de Maria Isauta Pereira de Queiroz; Revisão técnica Reginaldo Prandi. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Disponível em: <http://books.google.com.br> . Acesso em: 29 out. 2010

BLACKING, John. "Music, Culture and Experience." In: *Music, Culture & Experience*. Chicago: University of Chicago Press, 1995. Pp. 223-42.

CARNEIRO, Edison. *Antologia do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Globo, 1950.

DECANIO FILHO, Ângelo A. Transe capoeirano: um estudo sobre estrutura do ser e modificações de estado de consciência durante a prática da capoeira. CEPAC – Coleção S. Salomão, n. 5, Salvador, 2002. Disponível em: http://portalCapoeira.com/Downloads/Download-document/TranseCapoeirano . Acesso em 8 nov. 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 3. ed. "Racionalismo". Curitiba: Positivo, 2004.

GARCIA, Sonia Chada. A música dos caboclos nos candomblés baianos. Salvador: Fundação Gregório de Mattos: Edufba, 2006.

LÜHNING, Ângela. *A música no candomblé nagô-ketu: estudos sobre a música afro-brasiliera em Salvador, Bahia*. Tradução de Raul Oliveira. Hamburgo: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1990. Pp. 80-96.

RIZZI, Nilse Davanço. Visões do transe religioso. *Plural*, Sociologia, USP, São Paulo, 4: 78-106, 1.sem.1997.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SIGNIFICADOS INERENTES E DELINEADOS EM UM CONCURSO DE SAMBAS-ENREDO

Ms. Frederico Bezerra
frederico.bezerra@gmail.com
EMVL, Joinville-SC

Resumo
O samba-enredo resulta da sucessão de inúmeras etapas pertinentes a sua produção, distribuição e percepção. A partir das considerações de Green (1997) sobre a construção de significados inerentes e delineados associados às práticas musicais, este artigo se propõe a investigar elementos geradores de significados "positivos" e "afirmativos" existentes no contexto do concurso de sambas-enredo da G.C.E.R.E.S. Os Protegidos da Princesa, de Florianópolis – SC. Esses elementos acabam por revelar os modos de se fazer samba-enredo, encontrados tanto na obra musical quanto na sua performance ao vivo, ao passo que indicam aspectos extra-musicais relacionados à distribuição e percepção da obra avaliados pelo grupo de ouvintes e comissão julgadora do concurso. Esse conjunto de necessidades ajuda-nos a analisar cuidadosamente os processos e as escolhas musicais envolvidas neste fenômeno, ao mesmo tempo em que contribui com a reflexão de pesquisas recentes em Etnomusicologia e entrecruzamentos teóricos com outras áreas do conhecimento.

Palavras-chave: Samba-enredo, Música popular, Etnomusicologia.

Abstract
The samba-enredo results of the progression of stage of his production, distribution e perception. On the basis of Green (1997) considerations about construction of inherent meanings and delineated meanings linked to musical practices, this article investigates "affirmatives" and "positives" generating elements in a samba-enredo competition context from the School of Samba Os Protegidos da Princesa, from Florianópolis – SC. This elements present the way to make samba-enredo, found so in the musical composition as in a performance a live, indicating extra-musicals aspects like to distribution and perception that supposed to be avaliated for listening groups and jury commission. That needs help us to analyze carefully the process and the musical choices involved in this practice, and contribute to reflect of recent researches in Ethnomusicology and the crossing with the other acknowledgment fields.

Key-words*: Samba-enredo, Popular music, Ethnomusicology.*

1. Introdução

Uma das práticas mais comuns de definição de um samba-enredo, a ser executado durante o desfile de uma escola de samba, consiste na organização de um concurso de sambas, de modo a escolher aquela composição que melhor se adequar às exigências da própria agremiação.

Como parte de minha dissertação[1] sobre o universo do samba-enredo na cidade de Florianópolis, tive a oportunidade de acompanhar todo o processo de elaboração do samba-enredo a ser empregado pela Escola de Samba Protegidos da Princesa para o carnaval de 2009, daquela cidade.

O trabalho revelou que ocorre a sucessão de diversas etapas pelas quais a obra deve passar, a fim de prover necessidades tanto musicais quanto extra-musicais, atuando como elemento essencial no sucesso da agremiação diante das demais escolas que disputam o título de campeã do carnaval. Cavalcanti (1999) nos mostrou que uma das concepções intrínsecas ao universo das escolas de samba consiste na disputa entre as demais escolas pela supremacia anual do carnaval, enfocada como "concepção agonística".

O mesmo pode ser tomado para o mundo do samba florianopolitano, assim como a utilização de concursos de samba-enredo também aqui aparece como uma prática significativa.

O que pretendo neste artigo é apontar alguns dos aspectos considerados relevantes para o sucesso da obra escolhida. Nesse sentido, percebi a ocorrência de elementos intra e extra-musicais atuando sobre a obra de modo a torná-la mais competitiva. Como embasamento teórico, utilizei-me de alguns conceitos empregados por Lucy Green (1997) que foram de grande valia na elucidação e organização dos elementos investigados, como apresentarei a seguir.

2. Aporte teórico

Cavalcanti atenta para o concurso de sambas-enredo na cidade do Rio de Janeiro e de seus altos custos financeiros em meio ao processo de gigantismo pelo qual as escolas de samba cariocas passaram a partir da década de 1960. O trabalho apresenta o acompanhamento de algumas etapas no processo de escolha da obra. Entretanto, como trabalho antropológico, a autora reconhece a carência de considerações de cunho musical para uma melhor abordagem do material (CAVALCANTI, 1994). Eis o enfoque deste trabalho.

Ainda nesse sentido, Ikeda (2001) nos alerta sobre o estudo "intrínseco e extrínseco" da música popular, e como muito nos carece ainda de estudos voltados, sobretudo, para o primeiro.

Entretanto, percebemos como estas duas instâncias residem como essenciais e complementares para a observação do fenômeno musical. Green (1997) classifica a geração de significado musical a partir de duas categorias: "significados inerentes" e "significados delineados".

Os significados inerentes consistem num conjunto de aspectos que compõem estritamente o plano musical, como aspectos da performance e da obra musical em si. Já os significados

1 Trabalho intitulado *O samba-enredo em Florianópolis: perspectivas históricas e a produção de sambas-enredo entre membros da "Protegidos da Princesa"*, concluída em 2010 na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

delineados compreendem o conjunto de aspectos que não pertencem ao domínio musical, entretanto, contribuem significativamente por englobarem

> os contextos de produção, distribuição e [...] de receptividade [que] afetam a nossa compreensão musical. Esses contextos não são apenas meros aparatos extra-musicais, mas também, em vários graus, compõem uma parte do significado musical durante a experiência do ouvinte (GREEN, 1997, p. 29).

O significado inerente pode ser "afirmativo", se o conjunto de significados representar aceitação da parte dos indivíduos expostos a um fenômeno, como por exemplo, os ouvintes ou expectadores de um show. Ao passo que o significado inerente pode ser "de repulsa", se isso não ocorrer.

O significado delineado também pode ser dividido entre "positivo" – quando os ouvintes se identificam com aspectos sociais e valores expressos no fenômeno musical – ou "negativo" – quando isso não ocorre.

Para a autora, quando um fenômeno musical consegue alcançar significados inerentes afirmativos somados a significados delineados positivos, o ouvinte experimenta o que Green chama de "celebração'. Esta celebração é justamente o objetivo buscado pelos personagens envolvidos na composição ou na execução da obra em questão, ou seja, o samba-enredo. A seguir veremos de que modo essa construção de significados se deu na prática experienciada em Florianópolis.

3. O cenário musical: o concurso de sambas-enredo

Segundo o regulamento aprovado pelos integrantes da Ala de Compositores da Escola, instância de representação dos artistas responsáveis pela confecção de sambas-enredo, o concurso se daria pela apresentação ao vivo dos sambas-enredo concorrentes a ser organizada pelas próprias parcerias envolvidas.

Em uma performance de samba-enredo nesta agremiação, o padrão recorrente de integrantes consiste em: um intérprete (voz), de dois a três intérpretes apoiadores (vozes secundárias) e dois cavaquinistas (cada um utilizando uma afinação diferente). De modo a garantir sustentação rítmica, um contingente reduzido de membros da bateria da agremiação também participou da execução.

Ficava instituído que cada samba seria ouvido três vezes, sendo que na primeira, o conjunto instrumental à cargo da parceria seria acompanhado ritmicamente apenas por um surdo "de marcação", afim de facilitar a compreensão da letra e dos desenhos melódicos da obra. As duas "passadas" subsequentes seriam acompanhadas pela bateria, integralmente.

A escolha da obra aconteceria a partir de uma banca de 9 jurados divididos em quatro quesitos: *letra e adequação ao tema*, *melodia*, *aspectos rítmicos* e *comunicação*. O último quesito – comunicação – seria avaliado por todos os jurados, correspondendo a três o número de jurados em cada um dos três primeiros quesitos. Cada jurado atribui notas de 0 a 10, tendo em vista os pressupostos de cada quesito, previamente apresentados a esse grupo pelo presidente da ala em questão, que, por decisão coletiva, não teria direito de concorrer com os demais a fim de garantir a lisura e imparcialidade do concurso.

Embora a avaliação estivesse à cargo desse grupo limitado de indivíduos, o público também pode ser considerado parte também importante, na medida em que o impacto emocional da audiência, de um forma ou de outra, pode interferir na percepção de cada jurado.

Ao final da performance da última obra – sendo a ordem de apresentação definida por sorteio – os jurados entregam as notas atribuídas para a contagem com a supervisão de um integrante de cada parceria.

Embora o concurso tenha data e local para sua realização, percebi durante a pesquisa que alguns dos aspectos evidenciados começaram a atuar muito antes deste momento. Em geral, correspondem a elementos de distribuição e receptividade. Por regulamento, cada obra concorrente deveria ser gravada em estúdio ou de forma caseira e entregue a comissão julgadora para uma apreciação prévia. Ocorre que esta mesma gravação seria divulgada nos veículos de mídia eletrônica, o que ajudou a difundir as composições na comunidade da agremiação, ao mesmo tempo e que atraía o público para o evento. De acordo com cada parceria, essa divulgação poderia ser expandida através de outros dispositivos, como o envio da obra com a reprodução da letra por listas de e-mail, a criação de vídeos caseiros com a letra e a edição de algumas imagens de desfiles anteriores da Escola divulgados em site como Youtube, MSN e ORKUT, entre outros. Todos esses recursos tinham como objetivo tornar a obra conhecida e mais aceita o mais cedo possível.

Percebemos, assim, que o concurso de sambas-enredo estava envolvido por uma série de medidas prévias que acabariam por interferir tanto no sucesso do evento quanto na escolha da obra eleita. A seguir, enumero aqueles aspectos que pude observar como relevantes tanto no âmbito musical intrínseco como extrínseco.

4. Alguns critérios para o bom desempenho de um samba-enredo

Para esse tópico, apontarei separadamente elementos capazes de conferir significados inerentes afirmativos e significados delineados positivos. No primeiro, apresento dois subgrupos: a obra em si e sua performance. Quanto à obra, pude constatar como aspectos essenciais a

adequada segmentação do enredo na letra do samba, de modo a facilitar a narrativa do enredo, bem como a representação plástica do conteúdo representado por alas e carros alegóricos; o emprego de refrões de fácil assimilação, concisos e de forte apelo emocional; ainda, desenhos melódicos variados, de modo a permitir sua incessante repetição por um período superior a uma hora de desfile, procurando minimizar um natural desgaste na performance.

Já como elementos essenciais na performance destaco a busca de uma equalização das vozes e instrumentos que permita a boa audição da letra da obra, bem os desenhos melódicos e seu suporte harmônico; o emprego de obras introdutórias já consagradas, gerando uma identificação com a comunidade e facilitando um bom acolhimento da nova composição que virá em seguida; a qualidade técnica do intérprete do samba, revelando boa comunicação com o público e júri, além de agregar teor emocional para sua performance; por fim, o bom entrosamento entre o conjunto de executa o samba-enredo e a bateria da agremiação.

Todos esses aspectos, na realidade, podem ser observados através dos quesitos descritos no regulamento do concurso, a partir do qual a comissão julgadora se baseia para desferir as notas. Há que se destacar que o quesito *comunicação* revela a importância do bom entrosamento da performance com uma perceptível aceitação do público que reage positivamente à execução.

Passo agora aos aspectos extra-musicais, de modo a gerar significados delineados positivos. Táticas de distribuição da obra, como a divulgação do samba em meios eletrônicos (Orkut, Msn, Youtube) tanto na forma de vídeos, e-mail´s e áudios, assim como a distribuição de panfletos com a letra do samba no local do concurso foram percebidas e amplamente difundidas. O prestígio de músicos que executariam os sambas também reside como um fator significativo, uma vez que estes sejam conhecidos no meio do samba local, ainda mais se os mesmos fazem parte da agremiação – o mesmo pode vale para os compositores do samba. Por fim, aspectos de "logística" – terminologia empregada pelo presidente da ala de compositores – como o transporte da equipe de intérpretes e de torcida, ainda que bem reduzida em relação às metrópoles do samba São Paulo e Rio de Janeiro, a organização de ensaios etc., finalizam o grupo de medidas de modo a facilitar a aceitação da obra. Essas características podem ser visualizadas mais claramente no gráfico a seguir:

Significados Inerentes		Significados Delineados
Obra	Performance	
.Segmentação do enredo na letra do samba	.Boa equalização dos instrumentos	.Divulgação da obra (meios virtuais e panfletos)
.Refrões de fácil assimilação	.Obras introdutórias	.Prestígio dos músicos e compositores
.Desenhos melódicos variados	.Performance do intérprete/ comunicação	.Logística da apresentação (músicos e torcida)
	.Entrosamento com a bateria	

Tabela 1. Aspectos envolvidos na construção de significados inerentes e delineados em um concurso de samba-enredo.

Após a análise desse conjunto de aspectos intra e extra-musicais, atestei que a escolha se deu de maneira a concatenar grande parte desses recursos, restando a composição escolhida como aquela que melhor adequou-se às características consideradas necessárias para a aceitação da obra que almeja tornar-se símbolo sonoro de uma comunidade, gerando "celebração", como nos explica Green (1997).

5. Conclusão

Este artigo não teve a pretensão de determinar definitivamente quais seriam os aspectos essenciais para o sucesso de uma obra num concurso de samba-enredo, mas sim, apresentar, tendo como base uma experiência no sul do Brasil, alguns destes aspectos. Resta destacar que é possível, devido às conjunturas individuais de cada escola de samba ou região, encontrar aspectos não contemplados aqui nestas observações, bem como a inexistência de alguns destes.

Creio que a sistematização de algumas desses constantes favoreça uma leitura mais clara e minuciosa do fenômeno estudado, facilitando a detecção de aspectos variáveis em pesquisas futuras tanto no contexto da própria agremiação como nas diversas escolas de samba espalhadas por todo o Brasil e por outros países da América do Sul.

Nesse artigo, pude demonstrar que as perspectivas de Lucy Green quanto a construção de significados podem ser perfeitamente aplicadas ao contexto do estudo do samba-enredo. Destaco, dessa maneira, a existência de uma criteriosa rede de atribuições e necessidades inerentes ao samba-enredo, bem como sua performance e os contextos de sua distribuição e perceptividade. Reafirma, assim, a necessidade de se produzir estudos comprometidos com a compreensão de fenômenos musicais da cultura popular brasileira, sejam eles pertencentes ao campo do folclore ou cultura de massa, representativo nos grandes centros urbanos do país, reiterando o papel do etnomusicólogo enquanto observador das práticas sócio-culturais que envolvem a música e suas conexões com a sociedade.

Referências

BEZERRA, Frederico. **O samba-enredo em Florianópolis: perspectivas históricas e a produção de sambas-enredo entre membros da "Protegidos da Princesa"**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música. Florianópolis: 2010, 201 p.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: FUNARTE; UFRJ, 1994.

_____ **O Rito e o Tempo: Ensaios sobre o Carnaval.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

GREEN, Lucy. **Pesquisa em Sociologia da Educação Musical**. Revista da ABEM. Salvador, nº 4, p. 25-35, 1997.

IKEDA, Alberto. Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco. In: **Congreso Latinoamericano IASPM - International Association for the Study of Popular Music**, 3, 2001, Bogotá. *Actas*... Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá/Ministerio de Cultura de Colombia, 2001, p. 1-6.

A representação do índio brasileiro na música erudita dos séculos XIX e XX: a manifestação sonora das idéias acerca do indígena pela elite brasileira do Segundo Reinado e República

Gabriel Ferrão Moreira
gfmoreira@gmail.com
UDESC

Resumo
Nesse artigo discuto sobre as diferentes representações musicais do índio na música erudita brasileira no final do século XIX e na primeira metade do século XX. Contraponho essas diferentes representações e as relaciono com a concepção de *arte*, *indígena* e *música*, das duas elites da sociedade brasileira que as suportaram e discuto os significados desses conceitos e o sistema modelar de pensamento social que estas manifestações estéticas condensam em *arte*. Esse trabalho surge como um apêndice da minha dissertação de mestrado *Tirando a casaca ou pondo o cocar: o elemento indígena na obra de Villa-Lobos*[1].

Palavras-chave: Etnomusicologia Histórica, Alberto Nepomuceno, Heitor Villa-Lobos, Indianismo, Índio.

Abstract
In this paper I discuss about the different musical representations of the indian in the Brazilian concert music at the end of the nineteenth century and the first half of the twentieth century. I do compare those representations and relate them with the conceptions of art, indian and music, held by the Brazilian elite of these two different periods of time. Later, I propose that one can find correlations between the system of thought of that zeitgeist – and its social dimension- that supports those concepts and the condensation of themselves as art. This paper is one appendix to my masters dissertation, that studies the indigenous element in the music of Heitor Villa--Lobos.

Keywords: *Historic Ethnomusicology, Brazilian Indian, Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno.*

Introdução

Neste artigo pretendo discutir a construção social e cultural do *índio brasileiro*[2] manifesta na composição da música erudita brasileira do final do século XIX e da primeira metade do século XX. Argumento, a princípio, a existência de um contraponto ideológico e paradigmático entre a concepção do índio no final do século XIX e a concepção predominante a partir dos anos 30. A primeira concepção, construída fortemente sobre a égide do Indianismo, e a

1 Para ler alguns resultados da minha pesquisa, já publicados em evento anterior, ler Moreira (2010).

2 Concebo, nesse artigo, o índio brasileiro de maneira geral – sem atentar especificamente para etnias ou tribos particulares - da mesma forma que os compositores e teóricos que citarei o compreenderam em sua época.

segunda, onde o Modernismo de Mário e Oswald de Andrade e a nova abordagem da "miscigenação" proposta na análise sociológica de Gilberto Freyre (Freyre, 1994) – bem como a proposta nacionalista integradora e populista de Getúlio Vargas – são divergentes e propõem na suas manifestações artísticas particulares, modos diferentes de ser e representar o seu *outro*, o indígena.

Corroboro com a visão do etnomusicólogo John Blacking (Blacking, 2007) de que a música enquanto som é uma manifestação de um sistema de pensamento que modela a sociedade de forma primária – o conceito musical. Esse conceito músico-organizacional é primário porque não deriva de qualquer outro parâmetro de avaliação – é fruto direto de uma estrutura cognitiva humana, segundo o mesmo autor - e por isso acredito que pesquisar na construção 'estética' da música desses períodos e em suas intertextualidades – especialmente na música que trata da temática indígena - é uma boa estratégia não apenas para se compreender o que pensavam os românticos/modernistas acerca dos índios e como manifestavam seus pensamentos e crenças nas estruturas sônicas, mas também como o conceito de *arte* e suas representações podem ser articuladas ou re-articuladas de maneira a criar novos significados para significantes estruturais já existentes ou permitir a inserção de novos significantes, estes agregados a novos significados.

Acerca da rearticulação de símbolos culturais através da música, o sociólogo francês Jacques Attali (Attali, 1985) afirma que mais do que representar a mudança de padrões sociais e culturais na sociedade 'em que soa', a música prevê e antecipa essas mudanças antes que essas se manifestem nas estruturas sociais. Nesse sentido, Attali parece completar o pensamento de Blacking, no que diz respeito à música como um sistema modelar primário, adicionando uma significação social mais detalhada a essa abordagem. Sendo a música um sistema modelar primário, é natural e esperado que mudanças no pensamento e concepção sociais e culturais partam inicialmente dessa estrutura cognitiva e se manifestem nas estruturas musicais antes de se estenderem para outras esferas da sociedade – como dinâmicas do trabalho, do lar, da política, etc.

Partamos, agora, depois dessa breve introdução à metodologia desse texto, discutir como essas considerações se manifestam nesse caso em especial: a concepção do índio no Brasil do final do século XIX e primeira metade do século XX.

Discussão

Nesta parte do artigo tomaremos duas escolas musicais diversas para comparação, personalizadas em seus compositores, que mesmo não correspondendo muitas vezes ao mesmo estilo de música erudita, demonstram procedimentos semelhantes em cada época. A primeira 'escola' é a da metade e fins do século XIX, representada por Antônio Carlos Gomes, Alexan-

dre Levy e Alberto Nepomuceno; a segunda escola é personificada em Villa-Lobos, compositor quase sem concorrência no cenário musical erudito brasileiro dos anos 1930 a 1960.

Como a música erudita do século XIX – construída pela elite cultural e econômica do Brasil à época – representava o sistema de valores sociais e culturais que construíam a visão do indígena? A princípio o movimento romântico no Brasil havia adotado o indígena como herói mítico para inspiração de sua produção artística como um todo – numa particularidade nacional - principalmente na literatura, poesia e pintura. O princípio que regia essa apropriação do índio é bastante simples: enquanto na Europa o personagem da pureza do passado e da formação das nações era o cavaleiro medieval, o Brasil, que não possuiu um período como a Idade Média, recorreu num movimento nacionalista ao indígena, uma vez que o português colonizador havia sido renegado[3] na declaração da independência e o negro na condição de escravo não poderia ocupar o lugar reservado de herói nacional.

O intuito do Indianismo, de certa forma, era a construção de uma história mítica brasileira, através da rearticulação de elementos históricos para sedimentar a produção cultural dessa época. O fim era a expressão artística *per si*, no intuito não de discutir o índio e as políticas sociais relacionadas a ele, mas fundamentar a autenticidade do Brasil como um país com uma escola romântica autêntica através da produção artística. Não se deve, portanto, esperar interesses em *autenticidade* na representação do índio no sentido moderno do termo, mas em uma *estilização* do índio para fins artísticos, assim como se fez na construção romântica da Europa do seu cavaleiro medieval.

Na música podemos perceber alguns exemplos dessa apropriação indígena eurocêntrica e com pouca ou nenhuma orientação etnográfica. As estruturas musicais utilizadas na representação do índio e do popular no século XIX são próprias da Ópera Italiana de Verdi[4] e Rossini[5] ou do Romantismo pianístico de Chopin[6]. De forma diferente da representação do índio na música brasileira do século XX, de certa forma preocupada com a *autenticidade* e o exotismo na própria estrutura estética das criações – fruto da demanda também européia por esses princípios artísticos e ideológicos[7] – a música no indianismo adotou o índio exclusivamente como temática para as elucubrações estéticas dos românticos nos moldes artísticos propriamente europeus.

A prof. Maria Alice Volpe (Volpe, 2002) analisou a ópera *Il Guarany*[8] na sua relação com a agenda indianista. Segundo ela, Carlos Gomes baseou seu livreto no texto O Guarani, do

3 Apesar de em *O Guarani* de José de Alencar a figura do português ser parte integrante da construção da nação brasileira.

4 Exemplo musical: http://www.youtube.com/watch?v=AssDQbaIP_I&feature=fvst

5 Exemplo musical: http://www.youtube.com/watch?v=OloXRhesab0

6 Exemplo musical: http://www.youtube.com/watch?v=4C-oiN_KDD0

7 As Exposições Universais de Paris foram representações bastante imponentes dessa ideologia (BARBUY, 1999).

8 Exemplo musical: http://www.youtube.com/watch?v=T23YW2fJ3FY

escritor indianista José de Alencar (Alencar, [198-]), alterando algumas passagens do texto na sua composição. Podemos fazer algumas inferências sobre a concepção de arte e o tratamento do índio como tema artístico no século XIX através de uma comparação entre a escrita de José de Alencar e a composição musical de Carlos Gomes. A arte era construída nos moldes formais, estruturais e estéticos da língua franca artística européia; no texto de José de Alencar o formato *romance* e a estrutura mítica da narração da formação do país predominam, na música de Carlos Gomes, as construções de motivos, frases e seus desenvolvimentos – além da instrumentação e o próprio formato *ópera.*

Nesse sentido se percebe a arte do indianismo como um meio de construção de uma nacionalidade, que era comunicada não pela dimensão estética inovadora ou diferenciada da escola nacional, mas pelo tema "nacional" sugeria o índio brasileiro, tema que era tratado esteticamente com as ferramentas da escola romântica européia.

Em Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno – mais tardios no século XIX - se percebe o uso de motivos de origem popular. Em composições como *Tango Brasileiro* de Levy[9] e *Batuque* de Nepomuceno[10], motivos e temas originais são inseridos numa composição ainda em estilo romântico europeu. Estes compositores operaram mudanças estilísticas no gênero musical romântico ao utilizarem esses elementos populares na composição erudita. A distinção que Kaeppler (Kaeppler, 1998) faz a respeito das categorias *gênero e estilo* são úteis nessa discussão. Para ela, um gênero artístico é a construção coesa e identificável de procedimentos regulares que constrói a unidade performática (uma categoria), e os estilos são as diversas maneiras de realizar essa performance de acordo com particularidades de indivíduos ou de grupos sem ameaçar a estrutura generativa. Nessa acepção, Levy e Nepomuceno inseriram diferenças estilísticas no gênero musical romântico. Contudo, a inserção desses elementos preparou o caminho para a construção de outro gênero musical e outra participação da música popular – e de certa forma a representação do indígena - com sua manifestação no século XX.

Aqui se reconhecem diferenças do conceito de produção artística entre o Segundo Reinado e período que sucede a Proclamação da República. No período de Carlos Gomes, o gosto pela música italiana representava a manutenção do Regime vigente, do *bom gosto* da corte; em Nepomuceno o ideal é alcançar a modernidade musical, inspirada em Richard Wagner (Guérios, 2009); logo, procurava-se a construção de um novo paradigma musical, assim como se estabelecia um novo paradigma político[11]. É interessante observar que, se por um lado Carlos Gomes tratava do índio em *Il Guarany*, o tema predileto pelos Indianistas, musicalmente ele

9 Exemplo musical: http://www.youtube.com/watch?v=N4XztucXouk

10 Exemplo musical: http://www.youtube.com/watch?v=4dfoFkwmh2Q

11 A quebra de paradigmas que conduziu o país à república também mudou o nome e a direção do Imperial Conservatório de Música. Deixando de *imperial* e *conservatório*, o Instituto Nacional de Música foi conduzido nos primeiros anos da república pelo 'progressista' Nepomuceno.

é conservador – em parte pela decisão tomada por D. Pedro II de enviá-lo a estudar na Itália ao invés da futura Alemanha de Wagner[12]. Contudo, Carlos Gomes, no que diz respeito ao uso de temas ou estilos populares em composição, inspirou-se nessa temática para suas peças para piano – como a *Cayumba* ou a *Quadrilha Brasileira*[13] - e em sua famosa composição para canto e piano *Quem Sabe?*[14], construída como a *modinha*, um gênero popular da época. É bastante propícia a inserção de Carlos Gomes na discussão da construção de uma arte que procura ser brasileira.

Heitor Villa-Lobos, de certa forma, foi herdeiro desse movimento em direção ao novo por que passava o país e a arte da elite carioca e paulista. Raul Villa-Lobos, pai de Heitor, foi um republicano convicto, perseguido por Floriano Peixoto, por suas críticas ao duro governo do Marechal (op. cit). Villa-Lobos, no início de seus estudos formais foi aluno do Instituto Nacional de Música, aluno de Nepomuceno, e seu gênero de composição ao início de carreira de estudante em muito se assemelhava ao do mestre, onde se podia *ouvir* a influência de Wagner e Debussy. Contudo, aquilo que seus antecessores haviam inserido na música erudita – a saber, a utilização de temas folclóricos ou populares na composição – foi levado adiante por Villa-Lobos, tornando-se um elemento-chave na sua composição como um todo, acarretando, inclusive uma mudança de *gênero* musical. Falando sobre a gênese de Heitor como compositor, deve-se entender o impacto que o compositor sofreu ao contato com uma nova vanguarda ainda na primeira década do século XX – os russos como Igor Stravinsky e os *novos* franceses como Darius Milhaud (Peppercorn, 2000). Tanto os russos quanto os franceses estavam valorizando temáticas *exóticas* nas suas composições, e as trabalhando esteticamente de forma a romper com algumas proposições românticas.

De certa forma, especialmente na França, o Realismo literário parece ter influenciado o rumo da composição musical, anteriormente influenciada pela escola de Vincent d`Indy, para uma música menos rebuscada, de orquestração simples, direta e objetiva, que tinha justamente os *novos franceses* do *Les Six* como propagadores[15]. Penso também que o Realismo, com o seu intuito de demonstrar a *realidade* dos fatos - mais do que 'embelezar' e 'higienizar' a qualquer tema escolhido[16] - inseriu dentro da proposta artística o gosto pelo autêntico, no que pode-se entender o gosto pelo exótico que *também* é verdadeiro[17]. Nesse ponto se percebe que o mod-

12 Tal vinculação com o imperador impossibilitou Carlos Gomes de presidir o Instituto Nacional de Música, que era acusado de amigo do regime imperial.

13 Com os seguintes subtítulos respectivamente: *Dança dos negros para piano* e *Sobre os motivos dos negros, em cinco partes*.

14 Exemplo musical: http://www.youtube.com/watch?v=80Ktab8rkf4.

15 Ainda que o Dudeque (2010) tenha designado alguns traços da composição de Nepomuceno, anteriores, portanto, ao recorte que eu sugiro, como característicos da escola realista.

16 Como a morte e a pobreza, tratadas com frequência no Romantismo.

17 A citação de Milhaud – criticando os vanguardistas brasileiros- demonstra bem o interesse pela autenticidade e originalidade da intelligentsia francesa de seu tempo: É lamentável que todas as composições de

ernismo no Brasil – e especialmente em Villa-Lobos – se aproximará da temática indígena e do popular nessa abordagem realista.

A questão que se deve colocar antes de continuar é que Villa-Lobos se envolveu com a música popular e sertaneja como intérprete. Segundo o prof. Paulo Guérios (Guérios, 2009), em sua reconstrução da trajetória do compositor, documenta sua prática musical com os *chorões* do Rio de Janeiro e suas viagens pelo Brasil, onde o compositor alega ter tido contato com diversas músicas regionais. Parece que Villa-Lobos cumpriu a profecia de Nepomuceno a respeito do gênio de matiz popular que continuaria seu intuito de construir a arte genuinamente brasileira. Em entrevista de Alberto Nepomuceno dada à Revista *A Época Theatral* em 1917 e relatada por Guérios, Nepomuceno fala sobre seu pensamento acerca da música de inspiração nacional:

> -Poderia o ilustre maestro dizer, a propósito, se a música brasileira tem uma nota verdadeiramente independente e característica?
> Em geral – respondeu-nos S.S. - a nota característica da música popular brasileira são as indicativas de suas origens étnicas – indígena, africana e peninsular – tal como na poesia popular foi verificado por nossos folcloristas (…) Infelizmente a parte musical nos estudos do folclore brasileiro ainda não foi estudada, provavelmente por ser a técnica musical uma disciplina que escapa ao conhecimento dos investigadores do assunto.
> Nunca me dediquei a esses estudos, mas possuo, como diletante, uma coleção de oitenta cantos populares e danças, e procuro sempre aumentá-la. Acham-se quase todos estudados e classificados (…) Esses elementos ainda não estão incorporados ao patrimônio artístico de nossos compositores. Será por culpa de nossa educação musical européia, refinada, que impede a aproximação do artista-flor de civilização e da alma simples dos sertanejos – que até hoje – por criminosa culpa dos governos não passam de retardatários, segundo a classificação justa de Euclides da Cunha; ou será por não ter ainda aparecido um gênio musical sertanejo, imbuído de sentimentos regionalistas, que, segregando-se de toda a influência estrangeira, consiga criar a música brasileira por excelência, sincera, simples, mística, violenta, tenaz e humanamente sofredora, como são a alma e o povo do sertão (Nepomuceno apud Guérios, 2009, p. 112)

Mais do que utilizar os elementos populares os imbricando em gêneros musicais consagrados pela arte européia, Villa-Lobos cria gêneros – como os *Choros* - com base nos próprios motivos e temas que populares e indígenas, numa abordagem composicional quase fenomenológica, observando, é claro, sua própria inventividade de compositor. Nesse ínterim, é impor-

compositores brasileiros, desde as obras sinfônicas ou de música de câmara dos srs. [Alberto] Nepomuceno e [Henrique] Oswald até as sonatas impressionistas do sr. [Oswaldo] Guerra ou as obras orquestrais do sr. Villa-Lobos (um jovem de temperamento robusto, cheio de ousadias), sejam um reflexo das diferentes fases que se sucederam na Europa de Brahms a Debussy e que o elemento nacional não seja expresso de uma maneira mais viva e mais original. A influência do folclore brasileiro, tão rico em ritmos e de uma linha melódica tão particular, se faz sentir raramente nas obras dos compositores cariocas. Quando um tema popular ou o ritmo de uma dança é utilizado em uma obra musical, esse elemento indígena é deformado porque o autor o vê através das lentes de Wagner ou de Saint-Saëns, se ele tem sessenta anos, ou através das de Debussy, se ele tem apenas trinta" (Milhaud apud Guérios, 2003, p.95).

tante considerar a quantidade de material etnográfico disponível que Villa-Lobos pôde acessar ou ele mesmo coletar – como as melodias organizadas por Guilherme de Melo e os fonogramas com música indígena coletadas por Roquete-Pinto (Roquete-Pinto, 1938) – que não estavam disponíveis para seus antecessores. De forma diferente da abordagem do século XIX, a música pretende envolver-se com o tema indígena, de forma um pouco menos fetichista, mais *ético* e mais *realista*, de acordo com a visão da época. Nesse sentido podemos interpretar, preliminarmente, o papel do índio na cultura brasileira de acordo com a utilização da música de matiz indígena dentro da composição erudita dessas duas sociedades. No século XIX, a música indígena tampouco era utilizada na composição em que se tratava a temática indígena; a linguagem musical utilizada era a européia; no século XX, pelo contrário, a música indígena utilizada era – em diversas composições – *autêntica*[18] e quando não era, *pretendia ser*.[19] Novas formas musicais eram criadas através da utilização e modificação desses motivos, tornando-os elementos centrais na construção dessa composição. Essas diversas representações do índio na música erudita podem ser figurativas das discussões nacionais acerca do índio.

No século XX aconteceram os principais movimentos sociais e culturais na direção de uma reintegração do índio – e na maioria das vezes, dos territórios indígenas – à nação brasileira. Desde o trabalho do Marechal Cândido Rondon, aos irmãos Villas-Boas e o trabalho governamental de Getúlio Vargas, percebe-se um direcionamento político na direção do índio brasileiro. Falando-se ideologicamente, Gilberto Freyre (Freyre, 1994) também propõe que a relação entre o ameríndio e o português no Brasil durante a colonização é praticamente única, assegurando que o indígena era parte integrante e generativa da nação brasileira: o *problema* se tornou *solução*. De maneira diferente da temática negra na composição – com a qual os compositores tinham maior contato no século XIX – não havia grandes coletas de música e conhecimentos sobre rituais indígenas até a *marcha ao oeste* do século XX. Neste século, parece que a música de temática indígena ressoa um padrão de pensamento social a respeito do índio, que procura admitir sua diferença particular e através dessa diferença tratar o tema de forma artística. Ainda que essa proposta também seja a aceita na Paris dos *Annes Folles*, parece que no Brasil essa composição musical de matiz indígena surge de um sistema de mudanças que se iniciam num sistema modelar primário que pressupõe a mudança: libertação de escravos, proclamação da República, construção da inteireza da nação brasileira. Esse sistema modelar de pensamento da elite brasileira se manifesta musicalmente nas correntes estéticas vigentes e suas progressões à

18 Desconsiderando, obviamente, os filtros dos meios de registro gráfico ocidental. Entretanto, os fonogramas gravados são razoavelmente confiáveis no que diz respeito ao som produzido nos rituais. Recentemente, a Petrobrás remasterizou as gravações de Roquette-Pinto em um CD chamado *Rondônia 1912 – Gravações Históricas de Roquette-Pinto* (2008).

19 Diversas canções *indígenas* dos livros do Canto Orfeônico de Villa-Lobos são compostas sem citação de fonte.

mudança. Atualmente, as preocupações etnográficas e etnomusicológicas tem tomado parte na agenda dos compositores, tornando-os cada vez mais atentos a questões éticas que envolvem as populações indígenas, como a autenticidade dos materiais utilizados, o repasse dos direitos autorais às tribos ou proprietários, e a própria composição das obras, demonstrando mais uma vez como a concepção musical e tudo que a envolve pode ser um sinalizador do pensamento que se tem a respeito do tema que se trata em música[20].

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, J de. **O guarani: romance brasileiro**. São Paulo: EDIGRAF, [198-?].

BARBUY, H.. **A Exposição Universal de 1889 em Paris: Visão e representação na sociedade industrial**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

BLACKING, J.. Música, Cultura e Experiência. Tradução do texto anterior por André-Kees de Moraes Schouten, in**: Cadernos de Campo**, nº 16. São Paulo: USP, p 1-34, 2007.

DUDEQUE, N.. Realismo musical no primeiro movimento da Série Brasileira de Alberto Nepomuceno. In: **Anais do XX Congresso da ANPPOM**, p.1042-1047. Florianópolis, UDESC: 2010.

FREYRE, G.. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 29. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

GUÉRIOS, P. R.. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo- se em um músico brasileiro. In: **Mana** vol.9, n. 1, Rio de Janeiro, 2003.

_____. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. Curitiba: Edição do autor, 2009.

KAEPPLER, A. L. Dance and the Concept of Style, in **Dance, Style, Youth, Identities,** Theresa Buckland e Georgina Gore, pp. 45-56. eds., Strážnice: Institute of Folk Culture, 1998.

MOREIRA, G. F.. O elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos: uma pesquisa em finalização. In: **Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música – SIMPOM**, p.903-912. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010.

PEPPERCORN, L. **Villa-Lobos**. Editora Publicações S.A., R. Janeiro,2000.

ROQUETTE-PINTO, E.. **Rondônia**. 4. ed. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1938.

VOLPE, M. A.. Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: Il Guarany. (Outono-Inverno, 2002).In: **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, 23 (2): pp. 179-194, 2002.

20 Um exemplo atual dessa construção musical do índio é a música *Yanomami* (1980) do compositor Marlos Nobre. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=dyzxaZLGeYY

Escuta e significação musical em diálogo com realidade social: juventude urbana e *mainstream*

Gabriel Murilo Resende
gabriel.murilo@yahoo.com.br
UFMG

Resumo
No presente texto apresento uma reflexão teórica sobre escuta, criação, significação e análise no pop/rock canção, a partir da revisão bibliográfica sobre o tema, base de minha pesquisa de mestrado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG. Parto de um questionamento inicial a respeito da sensibilidade estética de jovens que se formam em contato com músicas distribuídas massivamente. Em seguida, partindo da música rock, apresento uma reflexão acerca dos processos de escuta e significação, através da qual advogo a concepção de música como realidade social subjetiva à escuta, e apresento o impacto desta na análise musical. Ao final, comunico meu contato inicial com um conjunto de músicos de Belo Horizonte. A partir deste contato reflito acerca de sua prática musical criativa a qual levanta a necessidade de revisão dos conceitos de "música popular" apresentados no texto e da validade do questionamento inicial.

Palavras-chave: escuta, significado, rock

Abstract
In this paper I present theoretical basis of my research on listening, creating, meaning and analysis in pop/rock song, from the literature review on the subject, basis of my master's research. I start of a question about the aesthetic sensibility of young people who grow up in contact with music distributed massively. Then I present a discussion about the processes of listening and meaning upon rock music, where I advocate the concept of music as a social reality subjective to listening, and present its impact on music analysis. Finally, I report my initial contact with a group of musicians from Belo Horizonte. From this contact I reflect on its creative musical practice which raises the need of reviewing the concepts of "popular music" presented in the text and the validity of the initial question.

Keywords: *listening, meaning, rock*

Introdução

José Jorge de Carvalho exprime uma preocupação em relação à sensibilidade estética em formação, de uma "juventude urbana criada com baixíssima exposição à diversidade musical, à música ao vivo, às tradições regionais ou à educação musical formal" (Carvalho, 1999, p.12). Não é preciso ir muito longe para perceber que esta é a realidade de grande parte da juventude brasileira urbana de classe média. Milhares de jovens deste grupo social têm acesso à música atualmente através de meios eletrônicos como a televisão, rádio, internet e videogames. A maior

parte destes meios não apresenta oportunidade de escolhas de conteúdo, apenas uma seleção prévia baseada em interesses mercadológicos os quais regem a administração destes meios. Comumente classificamos toda a música viabilizada por estes meios como "música popular". Philip Tagg entende que

> "a primeira distinção a ser feita a cerca de música popular é que a mesma é geralmente produzida e distribuída massivamente em um tipo de mercado no qual os compradores de um determinado produto musical não tendem a ser os mesmos indivíduos os quais produzem, executam e vendem o mesmo produto[1]" (Tagg, 1979, p.30).

O autor enxerga claros vínculos entre o crescimento da música popular (diferente de música *folk*) e a transição de uma pequena para uma grande escala de industrialização durante capitalismo nascente. Afirma que "produção massiva e distribuição massiva são condições *sine qua non* para a existência da música popular[2]" (idem). Assim, apresento uma grande questão de cujas respostas quero me aproximar com este texto: Como entender um grupo de jovens urbanos, socialmente e esteticamente, o qual teve sua sensibilidade estética formada a partir somente da música popular, como conceituada por Tagg? Em outras palavras, como este grupo molda suas relações sociais influenciado por esta escuta/prática e como ele se apropria desta música, resignificando-a e criando a sua própria? Para me acercar das respostas, proponho em seguida uma reflexão sobre os processos de escuta e significação musical, onde também problematizo processos analíticos musicais a partir da música rock/pop, um recorte dentre muitos tipos de música popular consumida pela juventude urbana. Ao final do texto concluo que o universo social vivido e criado por esta comunidade é tal como qualquer outro em termos de relevância e complexidade, e a problemática deve virar-se em direção à escuta restrita, de certa forma imposta, e não ao tipo de repertório apreciado.

Conceito, significado e prática analítica: Música Rock

Segundo Paul Friedlander:

> "É impossível analisar o rock, como alguns fizeram, com um estilo único de música. Pode-se perguntar sobre qual rock se está falando: *Hound Dog*, de Elvis (1956); *A*

1 *the first distinction to be made concerning popular music is that it is generally produced and distributed on a mass basis in the type of market in which the buyer(s) of a given musical product (i.e. a 'consuming' public) do not tend to be the same individuals as those producing, performing or selling the same product.* Todas as traduções foram feitas por mim, exceto quando mencionado na bibliografia. Thomas Turino também aborda esta distinção em *Participatory and Presentational Music* (Música participativa e [música] de apresentação), no segundo capítulo de seu livro *Music as Social Life* (Turino, 2008, p. 23-65).

2 *Mass production and mass distribution are conditions sine qua non for the existence of popular music*

> *Day in the Life*, dos Beatles (1967); *God Save the Queen*, dos Sex Pistols (1977) ou *Fight the Power*, do Public Enemy (1990). Não existe um rock and roll apenas, mas sim um espectro inter-relacionado de elementos musicais, líricos, culturais, econômicos e tecnológicos em um perpétuo estado de transição." (Friedlander, 2008, p.391-2)

Allan Moore, apesar de acreditar em uma musicologia do rock, entende que "definições simples de 'rock' são problemáticas" (Moore, 2001, p.7). Segundo o autor podemos, entretanto, "desenvolver um entendimento de o que 'rock' é, em termos musicais, tratando-o como algo sendo estruturado por um conjunto de regras e práticas multiplamente evolventes, porém coerentes[3]." Moore advoga uma musicologia particular ao rock que compartilha aspectos da musicologia tradicional, mas com a consciência de que o rock diferencia em propósito, público e objetivos. O autor acredita que "como todas as músicas, as regras do rock são construídas culturalmente[4]" (idem). Concordando com Moore, vejo, entretanto, que a observação não simplifica o caminho, ao contrário, o expande a inúmeras possibilidades quando entendemos que o rock não se restringe a apenas um grupo cultural e, mesmo quando observando apenas um deles, verificamos uma mutabilidade no tempo. Assim, não se pode canonizar determinadas obras de rock e tentar entender o funcionamento desta música generalizando a partir de um seleto grupo apenas, o qual levaria a uma restrição de tempo, etnia, classe social, território, identidade nacional, identidade ideológica, individualidade, etc.

Von Appen e Doehring (2006) criticam, apoiados em Bourdieu, as formações de cânones que tomam importância entre os praticantes de rock. Apontam a falência deste sistema quando o mesmo omite os dados de quem o constrói, sugerindo assim uma verdade ou eleição advinda do invisível e, portanto, inquestionável. Os autores apresentam, entretanto, a estreita relação existente entre os indivíduos que constituem os cânones e os que os elegem – estes últimos sendo produtores e consumidores de revistas e publicações diversas que veiculam tais cânones - como relações de gênero, etnia, descendência regional ou idade. Apresentam ainda uma comparação entre uma meta-lista criada a partir de uma análise de 38 listas do tipo "os 100 melhores álbuns de rock de todos os tempos" e outra que exibe estatísticas de venda de álbuns de rock no mundo, concluindo que não existem correlações determinantes entre elas. Um exemplo seria o disco do grupo The Eagles (*Their Greatest Hits 1971-1975)* o qual ocupa primeiro lugar na lista de vendas americanas e não aparece em nenhuma das listas canônicas.

A relação entre música e mercado que permeia as reflexões supracitadas se mostra inerente ao conceito e prática de rock, entendido como uma espécie de música popular a qual se constrói sobre estruturas claras de produção, distribuição e consumo. Richard Middleton o defi-

3 *evolve an understanding of what 'rock` is, in musical terms, by treating it as structured by a multiply-evolving but coherent set of rules and practices.*

4 *Like all music, the rules of rock are culturally constructed.*

ne sociologicamente como um tipo de "música popular produzida comercialmente direcionada a uma determinada audiência jovem de uma típica sociedade do capitalismo tardio[5]" (Middleton, 2001, p.486, 486). Friedlander levanta a natureza dupla do termo *rock/pop* o qual pode ser entendido pela soma do viés estético, porém mutável, ao seu "*status* como uma mercadoria produzida sob pressão para se ajustar à indústria do disco" (Friedlander, 2008, p.12).

A elaboração de um conceito é construída sobre uma seleção de valores os quais serão condutores a uma determinada ótica do objeto. Sempre há uma realidade de recorte, pois nunca se é possível conhecer a realidade de uma única vez. A realidade de óticas diferentes, tantas quanto observadores diferentes, nos leva a um estado de relatividade do objeto. Sendo o nosso "objeto" a música, nada mais natural que repensarmos a afirmação acima como "escutas diferentes" nos levando a conceitos diferentes e, portanto, objetos diferentes ainda que providos da mesma matéria[6]. Isto é de suma importância quando se pretende construir conhecimento através da análise musical. Nicholas Cook nos lembra que "um sol# ou um motivo particular apresenta-se não como uma abstração exaustivamente capturada na notação musical ou matemática, mas como uma ação humana performada por um indivíduo particular em um determinado tempo e espaço[7]" (Cook, 2008, p. 59). Alam Merriam explica que "o som musical é resultado de processos de comportamento humano os quais são moldados pelos valores, atitudes e crenças de um povo que compreende uma cultura particular[8]" (Merriam, 1964, p. 6). Estendo esta compreensão, também, ao processo de escuta como comportamento criador de música a partir da matéria sonora da performance do outro. O autor continua dizendo que "música é um produto do homem e tem estrutura, mas sua estrutura não pode existir por si só, divorciada do comportamento o qual a produz[9]" (idem). No caso da escuta, como processo de significação, o comportamento do ouvinte produz música, ou seja, constrói o objeto real, sendo a realidade relativa neste sentido. O ponto neutro, material, textual, é inatingível neste caso, pois não existe observação/escuta neutros para tangê-lo. Desta forma, música pode ser entendida como um processo de interação social, assim como Steven Feld entende que "comunicação é um pro-

5 *Sociologically, it is a commercially-produced popular music aimed at an exclusionary youth audience of a type characteristic of late-capitalist societies*

6 Como "mesma matéria" identifico a mesma impulsão física do ar que pode ferir ouvidos diferentes em um mesmo tempo e espaço. Considero reproduções mecânicas, de um mesmo fonograma, em espaço, tempo e aparato diferentes como matérias diferentes, bem como performances diferentes apesar de movidas pelo mesmo planejamento musical.

7 *A G# or a particular motivic pattern presents itself not as an abstraction exhaustively captured in musical or mathematical notation, but as human action performed by a particular individual at a particular time and place.*

8 *made up both of the musicological and the ethnological, and that music sound is the result of human behavioral processes that are shaped by the values, attitudes, and beliefs of the people who comprise a particular culture*

9 *Music is a product of man and has structure, but its structure cannot have an existence of its own divorced from the behaviour which produces it*

cesso socialmente interativo e intersubjetivo de construção da realidade através de produção e interpretação de mensagens" (Feld, 2005 p.7). Chris Kennet exemplifica os usos diversos que uma mesma gravação fonográfica pode ter para um mesmo ouvinte (Kennet, 2003, p. 196-217). A partir da escuta pode-se significar e, portanto, conceituar um mesmo fonograma de diversas maneiras. Com esta realidade mutável do objeto é impossível pensar análise como um caminho pré-determinado por algo além do objeto e uma dada escuta em tempo, local e sujeito(s) definidos. Kennet aponta que "escutar a mesma música em diferentes situações, com diferentes propósitos e diferente intensidade, irá afetar o significado analítico o qual deverá estabelecer-se pela experiência[10]" (p. 197). O autor continua expondo que qualquer análise que leve em conta o significado "deverá levar em conta a específica e única natureza da experiência de escuta" (idem). Merriam, por sua vez, acrescenta que "Sons musicais não podem ser produzidos, exceto por pessoas para outras pessoas e, embora possamos separar os dois aspectos conceitualmente, um não é realmente completo sem o outro[11]" (Merriam, 1964, p.6). Isto também implica que, segundo Kennet, "o texto analisado ou o próprio objeto de estudo deve ser um objeto mais volátil e mutável do que se tem aceitado previamente[12]" (Kennet, 2003, p. 197). "Significado é uso, ou melhor, se estabelece a partir do uso[13]" (Geertz, apud Feld 2005, p.82). Concordo com Feld quando critica teorias sobre comunicação musical que permanecem privilegiando forma sobre conteúdo, taxonomia sobre mundo real de usuários e usos e a lógica sobre a ambiguidade, heterogeneidade, significados vivos e o multi-funcionalismo e recepção dos signos (Feld, 2005, p.81). Baseado nestas questões, proponho a não objetividade da música, ou seja, defendo a existência da música como algo real a partir do comportamento humano de significação, e não como objeto autônomo, além de simples matéria acústica.

Friedlander expõe sucintamente um processo altamente complexo, o qual discuto logo em seguida:

> "Algum significado vem do *artista*. A canção, então, muda durante o *processo de produção*, sendo alterada pela equipe de gravação, a indústria fonográfica e a tecnologia do momento. O trabalho é congelado no tempo no disco e lançado como texto (ou produto). Este texto é apresentado para o público dentro de um contexto de determinadas condições sociais que moldam a percepção do texto (*filtro social*). O trabalho alcança o ouvinte (*receptor*), que o dota com um significado adicional baseado nas suas circunstâncias de vida." (Friedlander, 2008, p.17)

10 *listening to the same music in different situations, with different purposes and different intensity, will affect the analytical meanings which may arise from experience.*

11 *music sound cannot be produced, except by people for other people, and although we can separate the two aspects conceptually, one is not really complete without the other*

12 *the analytical text or object of study itself may be a more volatile, mutable object than has previously been accepted*

13 *Meaning is use, or more carefully, arises from use*

Tal percurso, esboçado por Friedlander, esclarece a postura de Tagg na relação proposta entre música popular e meios de produção industriais segmentados. Entendendo que a música apenas existirá a partir de um significado que a estabelece como tal, o processo de Friedlander apresenta um grande espectro de possibilidades de *locus* de existência da música: (1) a *música* pode ser entendida como o conjunto de elementos provindos do compositor ao qual são adicionados outros elementos estéticos sonoros que não a compõem como tal, entendidos como arranjo[14]; (2) a *música* pode ser entendida como todo o complexo sonoro registrado no fonograma, o que colocaria todos os envolvidos neste processo segmentado como compositores; (3) a *música* seria o que o ouvinte faz dela a partir de sua escuta a qual utiliza os "filtros sociais" e "filtros individuais" de sua experiência de vida; (4) *música* poderia ser também, além de tudo isto, toda a gama de objetos extra sonoros e significados que sustentam sua existência, os quais acompanham a escuta e produção sonora. Cada um destes caminhos pode ser (e foi) escolhido como ponto de partida para teorias de conceito e análise. Estas escolhas, por sua vez, refletem ideologia, ação política e procedimentos de escutas por um determinado grupo social e geográfico. Estas questões expõem a problemática de um conceito engessado para *música*, dado que pelas escutas dos produtores ou receptores podemos chegar a resultados diferentes. O percurso de Friedlander expõe, portanto, a influência inquestionável do tempo, local, meios de produção e recepção, além da particularidade da escuta única, em relação à percepção de um determinado fonograma, o que implica variáveis em seu conceito, significado e análise. Esta concepção se estende, igualmente, à performance ao vivo.

Lucy Green também acredita que o processo de produção e recepção levanta todo um conjunto de fatores que influenciam a significação da música popular. A autora propõe uma perspectiva analítica que leve em consideração o texto e o contexto (Green 1988). Levantando os conceitos de *significado inerente* e *significado delineado* a autora propõe que a análise musical só leva a resultados eficientes quando conduzida pela ótica dos mesmos. Por significado inerente a autora considera todo e qualquer sentido lógico sonoro percebido pela escuta o qual acontece, entretanto, através de sistemas lógicos construídos e aceitos culturalmente; por significado delineado Green classifica toda a significação construída pelo ouvinte a partir do contato com o texto extra-sonoro. O limite entre ambos é tênue, explica a autora, apesar de acreditar que a acepção dos dois conceitos diferentes é importante para entender a significação que acontece de forma não claramente sistemática. Tal processo sustenta mais claramente o item (4) discutido acima. Percebe-se em Green, mesmo em relação ao significado inerente, a acepção de uma realidade objetiva na matéria sonora, mas que só adquire condição de objeto musical a partir dos filtros de percepção baseados nos sistemas culturais de escuta.

14 Que pode compreender toda a gama de parâmetros sonoros que pode ser "adicionado" a uma composição "pura".

Tagg (1979, 1982) apresenta um modelo de análise o qual ele caracteriza pela afirmação de que música se explica com música[15]. O autor propõe que o texto musical analisado seja comparado com outros textos que compartilhem semelhanças sonoras e contextuais. A partir disto traça-se uma co-relação entre os significados já estabelecidos referentes à base comparativa e os significados supostos vinculados ao texto analisado. Ao lidarmos com a música popular massivamente distribuída, enfrentamos um processo de comunicação e significação multifacetado e caleidoscópico. Tal processo pode ser visto como a ação de camadas conotativas móveis e flexíveis que podem sobrepor-se, afastar-se, entrecruzar-se ou nunca tangerem-se. A significação pode ser compartilhada em uma escala muito grande e intercultural, pode também ser compartilhada entre parcelas de diferentes culturas formando a intercessão de um conjunto, pode se restringir a um pequeno grupo regional ou até mesmo a um único indivíduo tal a sua experiência única de vida. Assim, significados diversos e até opostos podem ser atribuídos a padrões musicais compartilhados massivamente

Desta maneira, sendo o significado[16] parte determinante do conceito e este, por sua vez, determinante do modelo analítico, fica claro que o conceito de rock é inexoravelmente mutável, tal como seu procedimento analítico que deve ser formulado a partir de uma performance ou execução de fonograma únicas, de uma escuta por um indivíduo ou um grupo únicos os quais determinarão função, critério e valores da presente escuta.

Respondendo à pergunta

Uma resposta à pergunta inicial não pode ser diferente a de uma que concirna a qualquer outro tipo de música. O grande problema desta pergunta não é o termo *música popular* e sim *somente*. A formação de valores estéticos sempre estará subjacente a uma vivência cultural e, portanto, a *algum tipo de música* qualquer. Martha Ulhôa em conferência na ABEMCO cita o comentário de professor Manuel Veiga da Universidade Federal da Bahia, no qual ele afirma que *toda música é erudita* e que estas dicotomias (sic.) "luxo-lixo" são categorias ideológicas que só atrapalham (Veiga, apud Ulhôa, 2008, p. 1). Diz Ulhôa que "para ele o contrário de popular seria impopular, por sua produção e consumo por grupos restritos ou amplos. Toda a música seria erudita no sentido que é *elaborada* e utiliza *princípios teóricos* norteadores, mesmo que estes não sejam explícitos" (idem). Ou seja, mesmo uma música forjada em um sistema de produção que une decisões estéticas e mercadológicas carrega em si conteúdo que deva ser considerado importante, elaborado e significável. Tal afirmativa se verifica pelo enorme envol-

15 Tagg refere-se à frase do poeta Göran Sonnevi: "música não pode ser explicada de forma alguma – não pode nem ser contradita exceto por uma completa nova música". (Sonnevi apud Tagg, 1982 p.49)

16 O termo *significado,* aqui expresso, pode ser entendido como *prática* ou *uso*, diferente de *significado* como resultado da análise.

vimento simbólico existente na relação da juventude urbana com a música popular. Deixo para outro momento uma discussão sobre influência simbólica e poder[17]. O meu objetivo aqui é reconhecer a importância das obras nas vidas dos jovens, e seus afetos. Minha intenção é esclarecer os processos de criação e escuta e entender que significações profundas e importantes podem ser feitas a partir de obras de difusão massiva.

Merriam (1964) entende a música como um produto humano indissociável de seu comportamento, ou seja, para entendermos música, temos também que entender o conjunto de ações humanas que suportam as atividades de produção e escuta. Tia DeNora vê o caminho retrógrado quando a música pode "funcionar como um catalisador para ação" (2003, p.169). Merriam (1964) entende que a etnomusicologia deva lutar contra o etnocentrismo e defender a importância de toda a música do "outro". É esta a postura que abraço no meu trabalho, entendendo a música pop como um produto importante construído na escuta e prática de grande parcela da população urbana, principalmente entre jovens. Além disto, ao refletirmos sobre algo que nos cerca, normalmente "tomamos algumas coisas por certas, como transparentes, não requerendo ação ou verificação por além de sua presença ou existência[18] (Feld, 2005, p.79)" e perdemos importantes considerações que podem agir a nosso próprio favor.

O problema que percebo na problemática inicial está localizado no "somente", e é infeliz que a produção massiva haja consciente em prol do formato de obra único ou restrito. A decisão por uma nova produção igual às pregressas é consciente na indústria e gerou uma grande aceitação por parte desse público jovem que dificilmente se entrega a uma experiência estética desconhecida e/ou diferente. Verifica-se também uma campanha subliminar da indústria cultural que incentiva a não criação regional, enquanto prega o consumo industrial. Ou seja, a manufatura musical não é interessante para a indústria que lucra com a venda industrial em larga escala. Vemos, entretanto, em Belo Horizonte e também a nível nacional, jovens músicos compositores de rock e pop, os quais se formaram esteticamente na realidade urbana supracitada. Em pesquisa em andamento, estive em contato com alguns destes jovens, que integram o "Coletivo Pegada", um grupo atuante na capital mineira, o qual se organiza política e ideologicamente em prol da música nova, autoral e sustentável. Juntos, artistas e produtores trocam serviços, para a promoção e veiculação das obras, em um trabalho

> "pautado em ações de rede, na cooperação, na descentralização e na economia solidária. [...] O coletivo Pegada concentra seus esforços desenvolvendo ações estruturantes em quatro pilares, visando o desenvolvimento, a sustentabilidade e uma nova lógica de produção cultural pautada em pricípios de auto-gestão, protagonismo,

17 Me apoio no conceito de híbridos utilizado por Latour (1994) para entender o papel da indústria cultural como agente oculta.

18 *we take some things for granted, as transparent, requiring no action or verification beyond their physical presence or existence*

empoderamento e autonomia" (Coletivopegada, 2008, [s.d])

A realidade destes músicos e suas próprias reflexões questionam, inclusive, as afirmações concernentes à preocupação de José Jorge de Carvalho, além também, da validade que adotei do termo "somente" presente na questão inicial do texto. Podemos refletir também, a partir da ação dos coletivos, acerca da delimitação dos conceitos de música popular apresentados no presente texto e os limites com a música *folk:* produções locais não veiculadas massivamente que se amparam esteticamente e ideologicamente, de certa forma, em *mainstreams*, apesar de economicamente serem antagônicas. Observamos então, dentro de uma música popular, características *folks* de produção e ideais que vão contra a concentração de renda gerada pela figura capitalista do "ídolo" distante e da produtificação industrial da música. Problemas aparecem também, a partir da busca de um modelo estético geralmente caro de se produzir, já que necessita de equipamentos importados para a performance e registro fonográfico. No meu breve contato com a Agência de Bandas, vinculada ao Coletivo, percebi questões como: como e com quais critérios avaliar a qualidade da produção? Como viabilizar o trabalho artístico autoral em conjunto a uma rotina urbana de trabalho intenso extra-musical para a manutenção da vida social?

Assim, concluo que existe uma necessidade de reformulação da pergunta inicial, que deve ser feita junto à comunidade musical urbana e que, respostas a esta e as outras questões derivantes só serão dadas em conjunto. É preciso inverter a ótica e buscar entender quais questões afligem os músicos, ao contrário de procurar respostas para perguntas "estrangeiras". Pretendo chegar a resultados para estas e outras questões através da "pesquisa ação participativa" que, segundo Cambria (1994, p.4), "prevê o trabalho em conjunto dos pesquisadores e das pessoas das comunidades 'pesquisadas'. Juntos colhem informações e buscam soluções para os problemas que originaram a pesquisa."

Referências Bibliográficas

APPEND, Ralf Von; DOEHRING, André. Nevermind the Beatles, here's exile 61 and Nico: 'The top 100 records of all time' – a canon of pop and rock from sociological and an aesthetic perspective. **Popular Music**. Vol. 25/1. p. 21-39, 2006.

CAMBRIA, Vincenzo. Etnomusicologia aplicada e "pesquisa ação participativa": reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária no Rio de Janeiro. CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, n. 5, 2004, Rio de Janeiro. **(Anais Eletrônicos...)**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20%28PDF%29/VincenzoCambria.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2010.

CARVALHO, José Jorge de. Transformações na sensibilidade musical contemporânea. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 5 , nº11, p. 53-91, out. 1999.

COLETIVOPEGADA. **O que?** 2008. Disponível em: <http://coletivopegada.org/oque/>. Acesso em: 25 nov. de 2010.

COOK, Nicholas. We Are All (Ethno)musicologists Now. In: STOBART, Henry (Ed.). **The New (Ethno)musicologies***.* Forbes Boulevard: The Scarecrow Press, Inc., 2008, p. 48-70.

DENORA, Tia. Music sociology: getting the music into the action*.* **British Journal of Music Education,** v..20, n.2, p.165-177, 2003.

FELD, Steven. Comunication, Music, and Speech about Music. In: KEIL, Charles; FELD, Steven. **Music Grooves***:* eassays and dialogues. 2a Edição. Tucson, Arizona, EUA: Fenestra Books, 2005, p.77-95.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll***:* Uma História Social. Trad. A. Costa. 5a Ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

GREEN, Lucy. **Music on deaf ears**: musical meaning, ideology, education. Manchester /New York: Manchester University Press, 1988.

KENNET, Chris. Is anybody listening? In: MOORE, Allan F. (Ed.). **Analyzing Popular Music.** New York: Cambridge University Press, 2003, p.196-217.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos.** Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1994.

MERRIAM, Alan. The Study of Ethnomusicology. In: MERRIAM, Alan. **The Anthropology of Music.** Northwestern University Press, 1964, p. 3-16.

MIDDLETON, Richard. Rock. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Oxford University Press, 2001. p. 485-486.

MOORE, Allan F. **Rock**: The Primary Text - Developing a Musicology of Rock. Aldershot: Ashgate, 2001. 272 p. (Ashgate Popular and Folk Music Series).

TAGG, Philip. **Kojak - Fifty Seconds of Television Music**: Towards the Analysis of Affect in Popular Music. 2nd Edition. [s.d]. Tese. 1979. (PhD) - Department of Musicology. University of Göteborg. Göteborg: 1979.

_____. Analysin Popular Music: theory method and practice*.* **Popular Music***,* 2, p. 37-65, 1982.

_____. Musical meanings, classical and popular. The case of anguish. 2005. (Revised English original of text submitted for publication in Einaudi's Enciclopedia della Musica., edited by J-J Nattiez, to be translated into Italian and French). Disponível em: <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/musemeuse.pdf`> Acesso em: 29 abr. de 2010.

TURINO, Thomas**. Music as Social Life***:* The Politic of Participation. Chicago; London: The

University of Chicago Press, 2008.

ULHÔA, Martha Tupinambá. Música Popular e Educação Musical. In: ABEMCO, 8., 2008, Brasília**. (*Anais Eletrônicos...).** Brasília: UnB, 2008. Disponível em: http://www.jacksonsavitraz.com.br/abemco.ida.unb.br/admin/uploads/pdf/forum3_martha_ulhoa.pdf. Acesso em: 05 dez. de 2009.

"O sole mio!" memória e nomadismo na música da "terra da garoa" (a canção ítalo-brasileira)[1]

Heloísa de Araújo Duarte Valente
musimid@gmail.com
heloisa.valente@pq.cnpq.br
MusiMid/ ECA-USP

Resumo
Esta investigação estuda um grupo de canções, de origem italiana: sua presença junto à comunidade ítalo-descendente e suas repercussões na paisagem sonora da capital paulista. Partindo do conceito de "canção das mídias" (Valente, 2003) como elemento ativo e de forte presença na cultura (sobretudo no processo de "nomadismo"), é possível afirmar que a canção expressa, informa, corrobora traços da cultura à qual faz referência e se vincula. Tendo como base inicial um repertório audiovisual, além de depoimentos pessoais, pretendemos analisar: 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 italiana e o surgimento de vertentes ítalo-brasileiras, nas mídias locais; 3) as canções tradicionais, de origem italiana, como elemento constituinte das histórias de vida e do cotidiano do italiano imigrante no Brasil, sobretudo na cidade de São Paulo; 4) o repertório da música italiana incorporado à paisagem sonora paulistana, paulista e em outras regiões, por intermédio do rádio e, posteriormente, da televisão. Dentre os resultados, pretende-se: editar um livro, criar um de banco de dados e um documentário.

Palavras-chave: mídia, canção italiana, São Paulo (cidade).

Abstract
This research aims to study a group of Italian songs in their origin, its presence in the community of Italian descendants, as well as its impact in Sao Paulo city soundscape. Based on the concept of " media song," (Valente, 2003) thought as an active and strong presence in culture (moreover in "nomadism" processes), song expresses, informs, supports, shows traces of the culture from which it is issued and to which it binds. Based on the initial repertoire of audiovisual sources, and personal testimonies, we intend to examine: 1) the relationships between hearing and memory, the repertoire performed on radio as a first reference; 2) the impact of the permanence of artists and promoters of Italian songs and the emergence of Italian-Brazilian strands in the local media, 3) the traditional Italian songs, as a fundamental element of life histories and daily life in the Italian immigration in Brazil, especially, the one established in Sao Paulo city; 4) the repertoire of Italian music incorporated into the soundscape of Sao Paulo and other regions, through radio and later television broadcasting. Among the results, we intend to edit a book, create a database and a documentary.

Keywords: *media, Italian song, Sao Paulo (city).*

1 Este texto resume o projeto homônimo, que conta com financiamento do CNPq (Edital Universal, 2010, processo 475136/2010-1) e vem sendo desenvolvido pelos pesquisadores do Centro de Estudos em Música e Mídia- MusiMid, sob minha coordenação geral. Permito-me escrever na primeira pessoa do singular, quando tratando do grupo de pesquisadores e, no singular, quando mencionar a minha própria.

1. "*O sole mio!*" a canção italiana na "terra da garoa".

Os italianos emigraram para vários países, particularmente nos períodos de guerra. Onde se fixaram, deixaram suas fortes marcas, dentre as quais se destacam a culinária e a música. O que foi e o que é a música italiana no Brasil e o que são os italianos do Brasil, com sua música composta e performatizada em terras descobertas por Cabral? Salvo exceções, a maioria dos estudos acerca da imigração italiana aborda a vida na lavoura (no plantio e colheita do café; colonos no sul do país) e a formação dos bairros industriais (Brás, Bexiga, Mooca). Ainda que numerosos, poucos são os que escritos que se ocupam da música, cabendo ao historiador José Geraldo Vinci de Moraes as pesquisas de maior envergadura (1995; 2000)[2]. Dentre outros, ressaltem-se textos de autoria do caudaloso José Ramos Tinhorão (1972. 1997a; 1997b; 1998; 2001; 2005). Afora isso, encontram-se, sobretudo, as biografias de compositores e intérpretes.

Os italianos constituem uma presença marcante na paisagem sonora[3] nacional. Na capital paulista, atuam em todas as esferas de atuação musical (e artística). Esse panorama nos leva a apontar uma premissa: a hegemonia da presença italiana no meio musical se dá pelo fato de que a tradição cultural, fomentada pelo meio - a educação musical familiar, ainda que amadoristicamente- tem papel preponderante na formação estética e profissional.

Uma peculiaridade dessa música reside na impossibilidade de classifica-la, *scricto sensu* na convencional bipolarização erudito/popular, uma vez que grande parcela da música praticada, normalmente enquadrada como erudita era (e, em grande medida, ainda é) extremamente *popular*[4]: árias de ópera, além de canções tradicionais gozavam da mesma receptividade que a denominada *canção popular urbana* – ou, melhor dizendo, *canção das mídias*[5].

Este conjunto de traços característicos incentivaram os pesquisadores do MusiMid a empreender uma nova pesquisa, em continuidade a "Canção d'Além-Mar"[6]. Compõe-se de um

2 Ressalte-se que não se trata de um estudo particular da imigração italiana, muito embora citada em várias partes do livro. Há um destaque a respeito do impacto da música composta e praticada pelos cidadãos italianos e ítalo-descendentes na formação da música caipira.

3 A expressão *paisagem sonora* deve ser entendida, aqui, na acepção cunhada por Schafer (2001), o que implica numa noção mais extensa que "ambiente" ou "lugar". Servindo-me do cabedal teórico do compositor canadense, o conceito de "paisagem sonora" deve ser entendido como "meio ambiente acústico, qualquer que seja ele", com particularidades históricas e culturais.

4 O conceito de *popular* e, sobretudo *música popular* é extremamente controverso. Não me estenderei em explanações, aqui; sinalizo que venho escrevendo sobre o assunto em vários textos publicados. Nesta situação, em particular, *popular* deve ser entendido como *de grande aceitação, por um público indiferenciado sócio-economicamente.*

5 O conceito de *canção das mídias* refere-se a toda canção que, se não concebida para as mídias (disco, rádio, cinema, microfones etc.), pelo menos, adaptou-se às tecnologias eletroeletrônicas, estabelecendo condições específicas de formas percepção, concepção e *performance* (Valente, 2003).

6 Com apoio financeiro da FAPESP e do CNPq o projeto gerou *Canção d'Além-Mar: o fado e a cidade de Santo*s (livro), *Canção d'Além-Mar: o fado na cidade de Santos, pela voz de seus protagonistas* (documentário) e *Canção d'Além-Mar: o fado, na cidade de Santos: sua gente, seus lugares* (hipertexto)

documentário e sete subprojetos, a saber:

"A música italiana na memória coletiva da imigração paulistana"
Valéria Barbosa de Magalhães
"Al di lá del mare più profondo, Una musica dolce suonava soltanto per me - memória e nomadismo na canção ítalo-brasileira"
Heloísa de A. Duarte Valente
"Rádio que parla d´amore: memórias do amor romântico e de um país imaginário".
Mônica Rebecca F. Nunes;
"Una musica dolce suonava...: A música (de) italiana(s) e seus percursos na mídia"
Ricardo Santhiago
"Arriverdi Roma! Memória musical nos programas de rádio"
Marta de Oliveira Fonterrada
"Con te partirò paesi che non ho mai veduto adesso sì li vedrò... Mundialização e territorialização da canção italiana, pela colônia ítalo-paulistana".
Márcia Regina Tosta Dias
"Una você poco fa...Retrato dos cantores líricos da Rádio Gazeta de São Paulo"
Juliana Marília Coli

O problema da atual pesquisa procura averiguar muitos pontos em comum em relação ao projeto concluído. A equipe parte de um grupo de canções presentes nas mídias (rádio, televisão, cinema), o estudo de histórias de vida, do processo de imigração, para analisar: De que maneira a música exerce papel preponderante no seio das comunidades urbanas contemporâneas (no caso particular, a participação da música dos italianos radicados em São Paulo); O papel da música autóctone como elemento de vínculo e sociabilidade do imigrante italiano, na nova residência onde se estabeleceu; Como se dá a consolidação do repertório de preferências (*hit parade*) e que fatos contribuem para a sua permanência ou esquecimento? 4) Como se constituiu a paisagem sonora de uma das maiores metrópoles do planeta, durante o século XX?

Sob um prisma semiótico, indagamos: De que maneira essas canções fixaram raízes na cultura brasileira? Como o mecanismo de apropriação se deu, em momentos subsequentes ao seu surgimento? Por que processos tradutórios as obras originais passaram, de modo a criar suas versões *nômades*[7]? Que outros gêneros teriam surgido, a partir delas?

As canções populares urbanas (e até outros gêneros, como ópera), na mídia (disco e rádio, prioritariamente) revelam-se como elemento privilegiado de análise, podendo responder a questões de natureza diversa, em suas interfaces. Para tanto, cercamo-nos de referências audiovisuais (sobretudo fonográficas) em acervos públicos e pessoais, depoimentos de músicos, ouvintes e produtores de programas e rádio e televisão. Analisamos alguns aspectos, tais como:

7 O conceito de nomadismo (Zumthor, 2005) diz respeito aos processos de recodificação, transmissão, ressignificação de uma obra poética, de modo a garantir sua presença na cultura. Venho-me dedicando ao estudo desse mecanismo em gêneros como o fado, tango, bolero, dentre outros (Valente, 2003; 2008).

1) as relações entre audiência e memória, a partir do repertório executado nos programas radiofônicos; 2) o impacto da permanência de artistas estrangeiros, no Brasil e a criação/ incorporação de uma versão *local*, por parte dos estrangeiros; 3) as canções tradicionais como elemento constituinte das histórias de vida e do cotidiano do italiano imigrante no Brasil, sobretudo na cidade de São Paulo; 4) o repertório da música do imigrante incorporado à paisagem sonora paulistana, paulista e em outras regiões, por intermédio do rádio e, posteriormente, do cinema e da televisão.

Esse amplo espectro de fontes permite-nos interpretar elementos constituintes do imaginário, não apenas através da usual análise das letras, mas também sob o aspecto musical, em componentes morfológicos (instrumentação, andamento, marcação rítmica etc.). Destaque-se a taxonomia da *performance*[8] vocal, levando em consideração a emissão, gestualidade, uso da tecnologia, espaço físico.

Num espectro mais largo, pretendemos explanar como um grupo de pessoas (exiladas ou imigrantes) compartilhando, inicialmente, os mesmos traços culturais de origem, tende a as preservar e reproduzir (ou, contrariamente, banir) um mesmo repertório musical. Ao fim e ao cabo, pode-se entender melhor, o que diferencia e aproxima países geograficamente distantes, como Brasil e Itália, sobretudo em sua história mais recente[9].

2. *"Al di lá del mare più profondo, Una musica dolce suonava soltanto per me"* - memória e nomadismo na canção ítalo-brasileira"

Como já afirmei no início, onde se fixaram, os italianos deixaram fortes marcas, dentre as quais a música. O que foi e o que é a música italiana no Brasil e o que são os italianos do Brasil, com sua música composta e performatizada em terras paulistanas? À maneira dos estudos anteriores, sobre a canção, busco estudar o processo de *movência*[10] (Zumthor, 1997) nas canções de origem italiana, ou composta por brasileiros, ao estilo idiomático italiano; também: os processos de assimilação e mutação da música brasileira, através da contribuição dos imigrantes italianos-e a música italiana, sabemos, ultrapassa as fronteiras da canção napolitana, as árias de ópera e o repertório de cantinas alegres e ruidosas.

Moraes ressalta, em sua obra: nas primeiras décadas do século XX, instrumentistas e

8 O termo *performance* aqui adotado refere-se ao conceito estabelecido por Paul Zumthor (1997) que engloba não apenas a enunciação da mensagem poética, mas também sua recepção e as condições de recepção.

9 Considerando-se que a música demonstra ser a forma de expressão artístico-cultural que se faz mais presente no cotidiano urbano, desde a introdução das mídias (rádio, disco, cinema), verifica-se, no caso dos italianos um a forte presença; e sua cultura se faz de modo acentuado e representativo em várias regiões do mundo – vide o caso estadunidense.

10 O vocábulo, introduzido por Zumthor adjetiva a propriedade de um signo poético se transformar, em versões nômades (vide nota a respeito do conceito de *nomadismo*).

cantores, prontificaram-se a executar qualquer tipo de música que lhes fosse viável, sobretudo quando o rádio e a indústria fonográfica surgiram, no Brasil. A dificuldade na profissionalização, os baixos cachês levaram muitos dos artistas a se mudarem para o Rio de Janeiro ou que fossem buscar seu sustento por outros meios (Moraes, 2000). A exceção bem conhecida é o cantor e violonista Paraguassu, músico pioneiro na mídia[11].

Com efeito, uma grande parcela da música praticada no Brasil provém de artistas de origem italiana e seus descendentes, tendo-se envolvido com toda sorte de manifestação musical: Vicente Celestino transitou pela música ligeira, teatro de revista, não desprezando a ópera e o tango, gênero que glorificou os galantes Arnaldo Pescuma e Antonio Rago no canto e violão, respectivamente; os pianistas das décadas de 1930-40, de acordo com Tinhorão, haviam ingressado na "sublime arte da música" por influência familiar: Léo Perachi, Lírio Panicali, Osvaldo Gogliano, o "Vadico", dentre outros (2005: 204). Na esfera da música ligeira, o maestro Armando Belardi conduziu bailes de salão, sob o olhar atravessado de Mário de Andrade[12].

O histórico da vinda dos imigrantes italianos, em São Paulo, iniciou-se com o povoamento das áreas agrícolas no interior do estado, para a agricultura cafeeira. Anos mais tarde, passado o ciclo do café, a comunidade desenraizada, longe de sua terra de origem, contribuiu para que se desenvolvesse aquilo que é denominado "música caipira", iniciada, efetivamente por Cornélio Pires, na virada da década de 1930, através do rádio. Anteriormente, entre 1910 e 1920, era Marcelo Tupinambá (Fernando Lobo), incentivado por Mário de Andrade, que divulgava a "cultura sertaneja".

Outro momento de destaque na música paulistana encontra-se na figura de João Rubinato, popularmente conhecido pela sua *personna,* Adoniran Barbosa. Atuando em várias funções, no rádio, ganhou destaque pela década de 1950, com seus sambas cujas letras centravam-se na temática da cidade em transformação, o crescimento da metrópole. Mais tarde, as investiduras da indústria fonográfica iriam trazer à paisagem sonora brasileira aquilo que ficou convencionalmente denominado "canção romântica", ao que parece, poucos anos após um arrefecimento da "invasão do rock" anglo-saxônico. A esta altura, o vínculo da população radicada no Brasil com a música de sua terra natal cessa de existir[13], assumindo o padrão da mídia (Sérgio Endrigo, Rita Pavone, Mina, Nico Fidenco etc.). Por essa época, desponta, igualmente, o cinema italiano, revelando astros e estrelas fulgurantes (Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Sofia Loren).

11 De acordo com Tinhorão, o primeiro registro sonoro de Paraguassu (Roque Ricciardi) data de 1911 (1972: 249). O cantor participaria, ainda, de filmes, ainda na década de 1920.

12 Segundo Moraes (2000:109), o maestro teria sido prejudicado pelo programa estético elaborado por Mário de Andrade, para quem a música ligeira não representava, em absoluto, a música popular que o Brasil deveria ouvir, tocar, cantar.

13 A investigar, ao longo do projeto, se as associações culturais voltadas às práticas e atividades tradicionais italianas, centradas em regiões específica, visando a manutenção de traços identitários de origem adotaram medidas práticas, no tocante à preservação da música.

2.1. Memória e nomadismo na canção ítalo-paulistana: abordagem metodológica.

A *canção das mídias* (Valente, 2003) é elemento fundamental na cultura[14] urbana. Em seu processo de *nomadismo*[15] (Zumthor, 1997) a canção expressa, informa, corrobora, traços da cultura de referência e à qual se vincula. Ocorre que sua performance, seus aspectos sociais, estéticos e tecnológicos, seus traços de hibridismo cultural, assim como as conexões que se estabelecem entre a escuta de gêneros musicais e suas imbricações com memória, mídias, recepção; as relações entre culturas locais e globais e os hibridismos culturais daí decorrentes tem sido alvo de apreciações lacunares e dispersas, não raro centradas em biografias de intérpretes, reprodução de letras. O tema encontra-se, pois, em pauta- sobretudo se levarmos em conta o atual contexto da mundialização, em contraposição a antigas dicotomias como tradição/modernidade, local/global, próprio/estrangeiro.

Para o estudo do nomadismo da música italiana em São Paulo partirei de um levantamento na *Discografia 78rpm,* pesquisarei em acervos peças musicais compostas, executadas por italianos, que tiveram grande repercussão no Brasil; ainda: adaptações ou traduções de canções italianas para o português; também: composições "à maneira de", tal como procedeu Roberto Carlos, com sua *Canzona per te*. Seguindo as diretrizes apontadas por Marcadet (2007)[16], levarei em consideração, não apenas a audição de discos como, também, materiais de outra natureza (capas de disco, notas de imprensa, programas de concertos e *shows* etc.).

Outro segmento da pesquisa que considero de extrema relevância reside na análise da *performance*, propriamente dita: desde vestimenta, penteado, adereços, maquiagem, assim como formas gestuais, palavras de ordem, uso de tecnologia, em cena; e, sobretudo, a análise da emissão vocal dos cantores, os "modelos de canto".

Como afirma Christian Marcadet (2007), o estudo da canção midiática é um complexo

14 Adotamos, aqui, o conceito de *cultura* pela semiótica, aqui comentado por Norval Baitello:"O trabalho com textos da cultura, complexos pela variedade e multiplicidade de vínculos que os constituem, não pode considerar suas unidades ou componentes apenas como signos, portadores de uma informação ou significado. Deverá sempre considerar a diversidade e a multiplicidade das relações de significação, os múltiplos diálogos e vínculos constituintes de uma rede em permanente transformação. Um texto da cultura troca informações com seu entorno e com sua história. Assim, ele se constrói a partir da rede de informações que tece a seu respeito, a partir da somatória de elementos da sua própria história" (Baitello apud Valente, 2002:9)

15 Sucintamente esclarecendo, o conceito de *nomadismo* envolve um processo de transformação contínua, de modo a garantir a sobrevivência dos signos. No caso da música, enquadram-se os mecanismos tradutórios e apropriações que garantem a sua permanência na paisagem sonora.

16 Para o autor francês, o estudo de um repertório inclui não apenas as composições e intérpretes, mas local de gravação, músicos, arranjadores etc. Também a capa do disco (quando esta passou a existir, como projeto gráfico), tem papel primordial e será analisada; eventuais partituras e outros materiais (notas de imprensa, notas de programas televisivos ou radiofônicos, cartazes, publicidade etc.) constituem fontes complementares. O papel dos programas de rádio (e, posteriormente, também os televisivos) são fundamentais na fixação de gêneros e gostos, na composição de paisagens sonoras no cotidiano citadino.

que envolve facetas múltiplas: a circulação de artistas, de repertórios criados e fixados em vários países. Questões de natureza diversa, que vão desde a qualidade técnica da gravação em estúdio, a logística da distribuição; por conseguinte, a maior ou menor aceitação popular, resultando numa perpetuação no catálogo dos *standards* do gênero são itens que podem significar a permanência ou esquecimento de uma obra[17]. A função do mercado fonográfico na criação e promoção do sucesso e na criação de padrões de gosto é primordial, pois.

Para compreender melhor a fixação de canções estrangeiras italianas (originais), no Brasil, e a criação de versões nômades, partirei, ainda, de informações colhidas para estudar detalhe a sua fixação ou esquecimento (Zumthor, 1997b) na memória cultural. Nomes hoje praticamente desconhecidos podem ter sido grande sucesso no universo em outro tempo. É preciso revitalizar o signo musical para evitar que discos sejam apenas nomes, trancafiados e mudos, em bibliotecas, sob um número de identificação.

A minha pesquisa final deverá render, inicialmente, um texto, sobre o nomadismo na canção italiana "no" Brasil e "do" Brasil, destinado a compor uma coletânea. À medida do possível, as peças selecionadas serão partiturizadas. Também planejo um recital, pelos alunos do curso de música, que terão a oportunidade de experimentar repertórios estranhos aos habituais, além do estudo dos modelos de "performance", tendo em conta os estilos de época.

Serei responsável, juntamente com o cineasta Thomas Miguez, do documentário que terá o mesmo título do projeto original. Além da coordenação geral, a mim caberá a coautoria do roteiro e supervisão técnica, seleção das obras a serem registradas, dentre outras atividades. As etapas de desenvolvimento do projeto serão apresentadas nos Encontros de Música e Mídia, promovidos anualmente pelo MusiMid.

3. *Una música dolce suonava soltanto per me...*

É inquestionável a forte presença da cultura italiana na brasileira, que ultrapassa de longe a culinária, o comportamento marcado pela emotividade pouco silenciosa, traços característicos da imigração de origem rural e pobre, geralmente apresentada de maneira melodramática e caricaturada, sobretudo na teledramaturgia. Mais recentemente, a Itália se transplanta no Brasil pelo seu viés sofisticado: do vestuário, do *design* de mobiliário e da arquitetura. No entanto, como já frisei, nas palavras iniciais, ainda são pouco numerosos os estudos relativos à música italiana e sua presença na paisagem sonora nacional e, em especial, na capital paulista. É importante poder recuperar a sua história e essa cultura, sobretudo do período circunscrito à II Guerra Mundial e posteriormente – enquanto ainda temos pessoas que nos possam conceder

17 Um bom exemplo se encontra no grande sucesso "Só nós dois", de Joaquim Pimentel, composto no Brasil, depois se estabelecendo em Portugal como *pièce de résistence*.

testemunhos pessoais e auditivos.

A música italiana cruzou todo o planeta, deixando seus rastros e em cada canto. As centenárias canções napolitanas, possivelmente comunicadas oralmente se mantêm como "novidade" nas animadas *trattorias*, ao passo que sucessos estrondosos como *"Parole, parole"*- que, pelos alto-falantes chegou "estourou" nas paradas de sucesso- já se converteu em *retrô*. O que faz com que algumas canções se preservem e outras sejam desprezadas? Quantas melodias esquecidas voltaram à paisagem sonora, transfiguradas? O pêndulo que oscila os produtos da cultura entre memória e o esquecimento parece oscilar continuamente. É nomadismo da canção, em processo... Sempre... (ou quase?)

Referências bibliográficas

SANTOS Alcino, BARBALHO, Grácio, SEVERIANO, Jairo; AZEVEDO, M. A. de (Nirez). **Discografia Brasileira 78rpm**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

ANDRADE, Mário de: **Aspectos da música brasileira.** São Paulo: Livraria Martins, 1965.

_____. A música e a canção populares no Brasil. In: **- Ensaio sobre a música brasileira.** São Paulo: Martins, 1962.

BELARDI, Armando. **Vocação e arte. Memórias de uma vida para a música.** São Paulo: Casa Manon, 1986.

FRANCESCHI, Humberto. **A casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

IKEDA, Alberto T. **Música na cidade em tempo de transformação. São Paulo: 1900-1930.** Tese: mestrado. São Paulo: ECA- USP, 1988.

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.

MATOS, M. Izilda S: **A cidade, a noite e o cronista –São Paulo e Adoniran Barbosa.** Bauru: EDUSC, 2007.

MORAES, José Geraldo V.. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

_____ **Sonoridades paulistanas**: a música popular na cidade de São Paulo (fim do século XIX – início do XX). Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Bienal, 1997.

_____ **Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular em São Paulo (anos 30)**. São Paulo: Estação Liberdade / FAPESP, 2000.

RAGO, Antonio. **A longa caminhada de um violão.** São Paulo: Iracema, 1986.

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

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole:** São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SEVERIANO, Jairo.; HOMEM DE MELLO, Zuza **A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 1: 1901-1957**. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____ **A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 2: 1958-1985**. São Paulo: Editora 34, 1999.

TINHORÃO, José R. **Música popular: teatro e cinema.** Petrópolis: Vozes, 1972.

_____ **As origens da canção urbana.** São Paulo: Editora 34, 1997a

_____ **Música popular: um tema em debate.** São Paulo: Editora 34, 1997b.

_____ **História social da música brasileira.** São Paulo: Editora 34, 1998.

_____ *A vocação caipira de uma cidade cosmopolita.* In: **Cultura popular**: temas e questões. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____ **Os sons que vêm da rua.** São Paulo: Editora 34, 2005.

VALENTE, Heloísa de A. D. *O espírito do tempo, os tempos do espírito: nos (com)passos dos beats dos hits n: Revista Ghrebh_, nº 1*, outubro 2002. Disponível em: http://revista.cisc.org.br/ghrebh1/artigos/01heloisa28092002.html. Acesso em 25 jan.2011

_____ **As vozes da canção na mídia** São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2003.

_____ (org.) **Canção d'Além-Mar: o fado e a cidade de Santos.** Santos: Realejo; CNPq.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Hucitec; Educ, 1997 (a).

_____ **Tradição e esquecimento**. São Paulo: Hucitec, 1997 (b).

_____ **Escritura e nomadismo: Entrevistas e ensaios** Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

Relações de Gênero: Um Estudo Etnográfico Sobre Mulheres Percussionistas nas Oficinas do *Monobloco*

Jonathan Gregory
jaargregory@gmail.com
UNIRIO

Resumo
Neste trabalho, apresento resultados parciais da minha pesquisa de campo, em andamento, realizada junto às oficinas de percussão do Monobloco (MNBC). Meu objetivo é explorar as implicações das relações de gênero (masculino e feminino) nas atividades dos percussionistas, focalizando a atuação crescente de mulheres nos espaços de blocos e oficinas de percussão no Rio de Janeiro. A investigação sobre relações de gênero foi desencadeada pela constatação de que a atuação das mulheres nas atividades musicais do MNBC se restringe à condição de alunas de percussão, enquanto os homens são também professores, além de participarem das atividades musicais remuneradas. Nesse contexto, busquei examinar como e se a oficina do MNBC contribui para reestruturar as relações de gênero na percussão carioca. O roteiro teórico foi construído com base em argumentos de Louro (2008) e Grossi (1998; 2004) sobre relações de gênero. No que tange às questões relacionadas, especificamente, ao campo da música, baseei-me em McClary (1991) e Gomes (2010a, 2010b). O material empírico provém, basicamente, da observação participante nas oficinas, além de cinco entrevistas semi-estruturadas que realizei ao longo do estudo.

Palavras-chave: relações de gênero – percussão – Monobloco

Abstract
The present article discusses partial results of my field research, conducted with the percussion classes of the group Monobloco (MNBC). My goal is to explore the gender relations in the activities of these percussionists, focusing on the increasing participation of women in percussion groups and workshops in Rio de Janeiro. The focus on gender relations was prompted by my observation that the role of women in the musical activities of MNBC was restricted to the condition of students, while men participate in the group's paid musical activities. Thus, I sought to investigate whether and how the workshops contribute to restructure gender relations in percussion performance. The theoretical framework, on which this research is based, reflects, to a certain extent, the contributions of Louro (2008) and Grossi (1998; 2004). With respect to issues related specifically to the field of music, I have drawn upon the arguments of McClary (1991) and Gomes (2010a, 2010b). The empirical data were produced through participant observation and five semi-structured interviews, conducted throughout the course of this study.

Keywords: *gender relations – percussion – Monobloco*

Introdução

Neste trabalho, apresento resultados parciais da minha pesquisa de campo, em andamento, realizada junto às oficinas de percussão do Monobloco (MNBC). Meu objetivo é explorar as implicações das relações de gênero (masculino e feminino) nas atividades dos percussionistas,

focalizando a atuação crescente de mulheres nos espaços de blocos e oficinas de percussão no Rio de Janeiro. A investigação sobre relações de gênero foi desencadeada pela constatação de que a atuação das mulheres nas atividades musicais do MNBC se restringe à condição de alunas de percussão, enquanto os homens são também professores, além de participarem das atividades musicais remuneradas. O material empírico utilizado neste trabalho foi produzido por meio de cinco entrevistas semi-estruturadas, das quais participaram: (1) Um professor titular da oficina de percussão (EC, entrevista concedida em 11/10/2010), (2) uma aluna da oficina que também participa de outros blocos (LG, entrevista concedida em 08/10/2010), (3) uma aluna bolsista da oficina que também ensaia com o MNBC Show (LR, entrevista concedida em 17/11/2010), (4) uma ex-integrante deste mesmo grupo (SS, entrevista concedida em 26/10/2010) e (5) uma ex-aluna da oficina que participa de um bloco feminino chamado Mulheres de Chico (GC, entrevista concedida em 01/11/2010).

O trabalho de campo, feito na Região Metropolitana do Rio de Janeiro, num grupo social próximo ao meu, mostrou-se desafiador sob muitos aspectos, principalmente porque as experiências vividas em campo não pareciam, em princípio, estranhas, e o contraste cultural era pouco perceptível. Verifiquei, por exemplo, que, dois dos cinco entrevistados afirmavam que havia naipes masculinos e femininos no MNBC, enquanto três diziam que não. Isso mostra que as diferenças de gênero nesse cenário não são tão acentuadas ou presentes na consciência dos participantes. Geertz (2003, p. 68) já assinalou que "[o]s antropólogos simplesmente terão que aprender a compreender diferenças mais sutis, e seus textos talvez se tornarem mais sagazes, ainda que menos espetaculares." Para este autor, as diferenças sempre continuarão a existir, mesmo que não sejam tão acentuadas quanto as que separam os antropólogos dos "caçadores de cabeças" ou das pessoas que fazem a previsão do tempo pelas vísceras do porco. Como percussionista que escreve uma dissertação sobre oficinas de percussão, considero as palavras de Geertz pertinentes para descrever a pesquisa de campo.

Ancorado nas discussões sobre identidade cultural em tempos de globalização, Agier (2001, p. 23) defende que, nos dias de hoje, "o etnólogo encontra-se muito mais frequentemente diante de culturas identitárias em fabricação do que perante identidades culturais totalmente prontas, as quais ele teria apenas que descrever e inventariar." Levando em conta o impacto das correntes transnacionais nas experiências locais (Appadurai, 1996), a cultura não deve ser estudada como uma realidade "autocontida". Falar sobre cultura na vida social contemporânea implica contemplar a multiplicidade de significados produzida pelo encontro entre local e global.

Hannerz (1997) argumenta no mesmo sentido. Segundo esse autor, algumas correntes da cultura "são dificilmente identificáveis como pertencentes a qualquer lugar específico. (…) As identidades atribuídas ao grupo não precisam mais ser todo-poderosas." Além disso, "[as]

pessoas têm cada vez mais experiência tanto dos fluxos de formas culturais que costumavam se localizar em outros lugares quanto daqueles que acreditam pertencer à sua própria localidade." (Hannerz, 1997, p.18) Desse modo, as relações de gênero que exponho a seguir, por meio de interpretações individuais dos percussionistas de blocos de carnaval, no Rio de Janeiro, inserem-se nesse panorama de cosmopolitismo e identidades maleáveis.

A oficina de percussão

A oficina de percussão do MNBC, realizada na Sala Municipal Baden Powell, em Copacabana, Zona Sul do Rio de Janeiro, funciona como uma espécie de tradutor das expressões tradicionais (escolas-de-samba, candomblé, etc.), num processo de recodificação, atualização e transmissão de materiais musicais. As características de origem dos elementos de cada tradição percussiva, acolhidas, relegadas ou modificadas, passam a pertencer, provisoriamente ou não, à complexidade sincrética do MNBC. São esses tipos de traduções que vão sutilmente minando ou reforçando o sentido do material de origem, e que, sob muitos aspectos, determinam a linguagem musical do grupo. Esse modelo, inicialmente estruturado pelos integrantes do grupo musical Pedro Luis e A Parede (PLAP), serve também como base para outros grupos que ingressam no circuito carioca de blocos. O organograma a seguir ilustra, de forma sintética, o fluxo das atividades do MNBC.

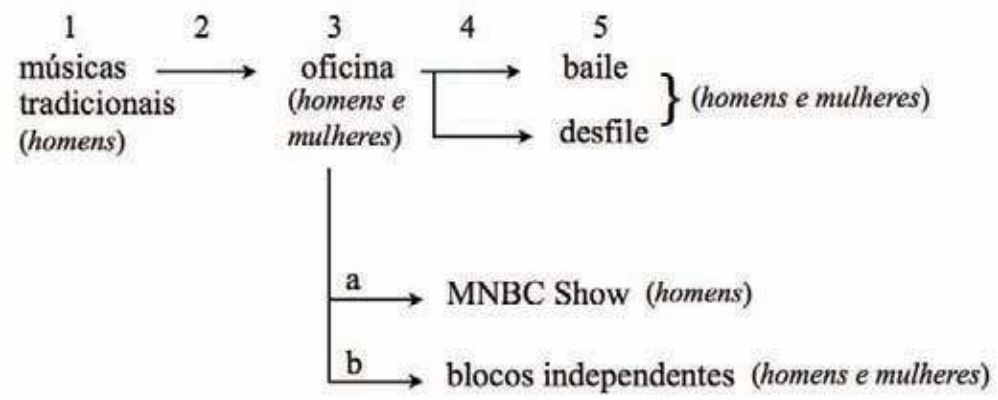


Figura 1. Organograma

Classifiquei o primeiro estágio como a fase de aquisição do conhecimento musical, adquirido, até certo ponto, em comunidades tradicionais. Nesse sentido, o elo entre músicos profissionais e práticas musicais tradicionais serve não somente como base para os arranjos utilizados pelo grupo, mas também como indicativo das diferenças nas relações de gênero. Do primeiro estágio participam homens (músicos profissionais), que vão aos ensaios de escolas-de-samba e aos candomblés para aprender os ritmos. Constatei que mesmo as mulheres que atuam profissionalmente em blocos já consolidados continuam participando das oficinas do MNBC. Como as mulheres têm espaço reduzido ou nulo (como percussionistas) nos rituais e cortejos de cunho

tradicional, os homens assumem, devido à essa lacuna no conhecimento feminino, papeis de "mediadores culturais" (Burke, 1995; Velho, 2003) entre práticas musicais da periferia e blocos e oficinas nos bairros de classe média, em centros urbanos. É necessário sublinhar que esse conhecimento musical é, também, compartilhado com os músicos que não participam diretamente das matrizes, passando por um processo de ensino e aprendizagem entre os próprios professores. O segundo estágio (do qual participam os professores) refere-se ao processo coletivo de transposição do material musical tradicional para o instrumental percussivo de uma escola-de-samba, com a necessária adequação.

Em seguida, os elementos que compõem esses arranjos são transmitidos nas oficinas, sistematicamente, pela ótica das normas da tradição musical europeia, tais como as noções de pulso e subdivisão do pulso. As oficinas contam com 49% de mulheres e 51% de homens.[1] É, portanto, no estágio 3 do organograma que se equilibram participações masculina e feminina. Foi a partir da oficina de percussão que surgiram o núcleo do MNBC, chamado *Monobloco Show* (alusão aos grupos-shows das escolas-de-samba), responsável pela divulgação das músicas em CDs, DVDs e shows fora de época, e diversos blocos independentes que passaram a atuar no circuito de blocos e oficinas no Rio de Janeiro.[2]

A quarta etapa consiste no ensaio dos arranjos (elaborados por homens) que compõem o repertório e na avaliação dos alunos. Por fim, acontecem os bailes na casa de espetáculo Fundição Progresso, próxima aos Arcos da Lapa, nas quatro sextas-feiras que antecedem o tradicional desfile de rua, na Avenida Rio Branco, no primeiro domingo após o Carnaval, dos quais participam tanto homens quanto as mulheres que frequentaram as oficinas.

A oficina tem duas turmas correspondendo a dois níveis de aprendizado. A turma 1 é composta por alunos iniciantes e a turma 2 por alunos mais experientes, muitos graduados da turma 1. Grosso modo, o modelo pelo qual a primeira turma se configura, como pude observar, é de musicalização e aulas de instrumento; e de ensaio e performance, a segunda turma. O modelo de ensino adotado pelo MNBC foi desenvolvido, em parte, por Ciavatta (2003), em um método chamado "O Passo". Este método, inspirado nos princípios corporais do *Tai Chi Chuan*, tem como base uma proposta de educação musical que visa à construção dos fundamentos básicos da música, através de um andar específico, capaz de mapear, corporalmente, o compasso da música.

Conforme observei, as mulheres desempenham papeis de alunas e de percussionistas no cortejo carnavalesco (orientadas e instruídas por professores homens), alunas que pagam pelas aulas, ao passo que os homens desempenham papeis de professores, percussionistas profissio-

1 Informação cedida pelo produtor administrativo do MNBC em 25/10/2010.

2 Dentre alguns dos mais comentados, destaco os blocos Quizomba, Bangalafumenga, Empolga às 9, Turbilhão Carioca e Mulheres de Chico.

nais no grupo de palco e percussionistas no cortejo carnavalesco. Há, como se vê, uma assimetria notável para a realidade de uma metrópole contemporânea, na qual as relações de gênero se afastaram muito, nos últimos tempos, das que caracterizaram a masculinidade e a feminilidade até meados do século XX.

Relações de gênero

Compreendo que o conceito de gênero é uma representação social historicamente construída e que, portanto, "nada há de puramente 'natural' e 'dado' em tudo isso: ser homem e ser mulher constituem-se em processos que acontecem no âmbito da cultura." (Louro, 2008, p. 18) Grossi (1998) concorda que os papeis associados ao gênero são determinados historicamente, mas acrescenta que, além desses papeis mudarem de uma cultura para outra, também podem mudar dentro de uma mesma cultura. Sob essa perspectiva, limitei-me a investigar as narrativas sobre masculinidade e feminilidade de pessoas atuantes no espaço social dos blocos nos bairros de classe média do Rio de Janeiro, focalizando como as relações de gênero se traduzem nas maneiras de tocar, nos sons e nas preferências por instrumentos.

A construção do gênero é uma prática constantemente negociada e mantida na sociedade através de processos de aprendizagem, de modo que os parâmetros da "normalidade" masculina e feminina delimitam fronteiras fictícias que se tornam realidades sociais legitimadas. Trata-se, pois, de parâmetros paradoxalmente "naturais", pois foram na verdade inventados e naturalizados: "A diferença é produzida através de processos discursivos e culturais. A diferença é 'ensinada'." (Louro, 2008, p. 22)

Louro (2008) afirma ainda que as fronteiras de gênero estão sendo atravessadas na contemporaneidade. Nesse mesmo contexto, Grossi (2004) esclarece que, nas sociedades ocidentais tradicionais, a masculinidade era constituída pelo tipo de trabalho físico que os homens exerciam. No entanto, "no final do século XX e início do século XXI, este paradigma do valor do trabalho masculino associado à forca vem sendo substituído no mundo do trabalho pelo *paradigma da competência*[.]" (Grossi, 2004, p.17, grifos meus)

Observo que esse paradigma consolidou-se nos espaços cosmopolitas dos blocos ("ensaiar no meio de 'feras' é um aprendizado... mulher sobe no palco com eles por dedicação"), uma vez que a qualidade técnica é valorizada ("o MNBC é chamado de bloco 'caxias', bloco 'CDF', que não pode errar, 'formiga'"). Uma das entrevistadas[3], que também participou da primeira formação do grupo, relata que, à medida que o MNBC se profissionalizava, os músicos amadores saíam e os profissionais ficavam ("o fato de não terem mulheres percussionistas pré-Monobloco naturalmente selecionou os integrantes do grupo de palco").

Conduzir essa discussão com os dados empíricos obtidos no campo da música e do aprendizado de instrumentos interessa na medida em que ajuda a entender se e como as concepções

3 SS, entrevista concedida em 26/10/2010.

e as práticas musicais contribuem para construir e transformar relações entre feminino e masculino.

Mulheres percussionistas

O professor, por mim entrevistado[4], argumenta que o motivo pelo qual não há mulheres percussionistas no bloco show remete a uma questão histórica. Para ele, como a prática da percussão entre as mulheres é muito recente, elas ainda não conseguiram acompanhar o nível de experiência dos percussionistas homens: "Talvez esse processo tenha influenciado na hora da formação do MNBC Show, porque ali o pessoal é 'chapa quente', a rapaziada toca pra caramba, tem experiência pra caramba". Efetivamente, uma das entrevistadas[5], que busca consolidar sua carreira como musicista, avalia: "O auge do auge do auge seria tocar com o MNBC Show". Por outro lado, o professor acredita que a realidade atual pode, em breve, mudar: "Pode ser que apareça uma menina qualificada, talvez a gente até já tenha uma ou duas tocando muito bem que possa chegar lá e acompanhar o pique da rapaziada". No entanto, ele reconhece que o MNBC Show é um ambiente masculino e acredita que as mulheres não se enquadrariam na rotina de viagens do grupo.

As mulheres são da mesma opinião. Nas palavras de uma das entrevistadas[6], "o fato do [grupo de palco] ser formado, exclusivamente, por homens, facilita a comunicação e o relacionamento entre eles." Para ela, viajar com homens casados e – o que é ainda mais complicado – dividir quarto com eles são obstáculos que fortalecem a dominância masculina do grupo ("não sei se isso é um preconceito meu, mas acho que esse pensamento existe"). As facilidades de convivência e a evitação de conflitos afetivos são, então, um outro motivo, segundo a entrevistada, para não incorporar percussionistas do sexo feminino. Competência e convivência aliam-se, então, nos discursos de restrição da participação das mulheres, reproduzidos por ambos os sexos ligados ao circuito.

No que diz respeito às diferenças entre homens e mulheres na percussão, o entrevistado[7] assinala que a diferença "é só física". E que, se observarmos o resultado sonoro, essa diferença "some". Além do andamento, um dos principais elementos musicais reforçados no MNBC é a dinâmica ("a gente não tem a necessidade de tocar no volume dez"), fazendo com que a diferença "física" seja neutralizada. No que tange ao ideal vocal, o MNBC é "masculino", favorece registros graves e vozeirões. No que tange ao ideal percussivo, o ideal é a neutralização do gênero, evitando a força física que se traduz em sons muito intensos:

Eu não gosto quando eu vejo uma menina com o ombro tensionado querendo tocar igual um negão da Mangueira. Eu falo pra ela, 'olha só, você nunca vai ser esse cara, o seu barato é tocar do seu

4 EC, entrevista concedida em 11/10/2010.
5 LR, entrevista concedida em 17/11/2010.
6 LR, entrevista concedida em 17/11/2010.
7 EC, entrevista concedida em 11/10/2010.

jeito.' A origem é muito forte, a nossa referência da escola-de-samba é muito positiva e saudável, mas eu falo pra galera: 'olha, isso aqui é um outro universo', eu costumo dizer isso quando eu vejo as pessoas muito presas a essa necessidade de fazer como a origem. Por isso o *não-gênero*.[8]

Vê-se, pois, que o embate cultural entre a posição da "normalidade" (maneira de tocar o instrumento na escola-de-samba), assumida pelas alunas da oficina, e a posição da diferença, presente no discurso dos professores, propicia uma redefinição não apenas dos papeis de gênero no âmbito musical, mas também na maneira de tocar os instrumentos.

Escola-de-samba

Nesta seção, discuto as relações de gênero nas oficinas do MNBC, em contraste com o ambiente essencialmente masculino nas baterias das escolas-de-samba. Gomes (2010a), ao realizar uma etnografia da atuação feminina no samba de Florianópolis, observa que a bateria reflete "um espaço de conservação dos valores de uma sociedade machista" (Gomes, 2010a, p. 4) e que o naipe de chocalho, considerado feminino pelos integrantes da bateria, se tornou o espaço centralizador para as mulheres que desejam participar da bateria. A oficina do MNBC, entretanto, enquanto espaço mediador entre cortejos tradicionais e outras práticas musicais urbanas, afasta-se da assimetria entre masculino e feminino que caracteriza o cenário musical das escolas-de-samba, uma vez que todos os naipes são compostos tanto por homens quanto mulheres. Embora exista, de fato, uma proximidade entre o fazer musical do samba tradicional e o fazer musical do MNBC, observo que os valores atribuídos aos gêneros são, claramente, distintos.

Observei que, com exceção do naipe de agogô, onde há maior número de participantes do sexo feminino, os instrumentos distribuem-se de forma equilibrada entre os gêneros. Nas entrevistas, verifiquei que as mulheres preferem o agogô, o chocalho e o tamborim por serem instrumentos mais leves e "delicados" ("os homens criam esse preconceito e as mulheres acabam herdando esses instrumentos."). Já os homens preferem os instrumentos em que a resistência é maior, como o surdo, o repique e a caixa ("a mulher cansa mais rápido"). No entanto, como observa uma das entrevistadas[9], "o MNBC deu a oportunidade para as mulheres tocarem instrumentos pesados" e a imagem do homem negro e forte que toca surdo está sendo, aos poucos, desconstruída ("as pessoas falam que mulher não consegue carregar um surdo num tom de brincadeira. Não é um [comentário] que deva ser levado a sério").

A impressão que ficou dessas entrevistas foi a de que as pessoas participam das oficinas pela qualidade do ensino, pela variedade de ritmos que são transmitidos (não é só o "sambão"; é menos "repetitivo"), pelo prestígio de tocar com o MNBC ("*status*"), pela localização em um bairro de classe média ("clima zona sul") e, principalmente, pelo ambiente de sociabilidade as-

8 EC, entrevista concedida em 11/10/2010.
9 SS, entrevista concedida em 26/10/2010.

sociado a essa prática ("tem muita mulher que vai lá pra arrumar marido"; "a menina toca caixa pra tocar do lado do marido que toca repique"), além de ser um espaço que promove oportunidades profissionais ("olheiros").

O fato de haver mais mulheres tocando nos blocos do que nas escolas-de-samba é, em certa medida, consequência do relacionamento entre mestres de bateria e ritmistas ("tem muito mestre de bateria que grita e isso pra mulher não soa bem"). Em contrapartida, a relação no MNBC é de aluno e professor – relação eminentemente hierárquica ("eles estão ali pacientemente para ensinar"). Outros aspectos mencionados foram a relação daqueles que participam por serem "fãs" do grupo, o compromisso flexível ("o nível de obrigação [na escola-de-samba] é muito grande, vira trabalho, não pode faltar"), e a responsabilidade de tocar bem (senão, diriam: "errou porque é mulher"). Uma das entrevistadas[10] recorda que, na época da escola, as meninas, de uma maneira geral, se preocupam mais com as notas do que os meninos ("a mulher não processa tão bem fazer a coisa errada e por isso corre atrás pra evitar esse tipo de situação").

> Quando eu desfilei, eu era a única mulher tocando repique. Eu não sei se isso é uma preferência das mulheres ou se é uma imposição do meio masculino. (…) Foi incrível, mas quando eu me dei conta que as mulheres estavam todas lá na frente e que atrás só tinha homem, eu senti uma responsabilidade gigante, do tipo, não posso errar porque senão vai ser uma justificativa pra mulher não tocar aqui. Pra mim não era só ser mulher, era ser mulher e ser da zona sul.[11]

Mais uma vez, observa-se a força do "paradigma da competência" na percussão carioca.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho, constatei que as fronteiras de gênero no espaço social dos blocos de carnaval no Rio de Janeiro estão sendo atravessadas, em alguma medida, embora as relações assimétricas se reproduzam, por vários motivos. A tônica dessa reflexão foi mostrar como as relações de gênero no samba são estruturadas e negociadas num cenário cosmopolita. Observei que as relações assimétricas de poder são potencializadas pelas diferenças entre classes sociais: os homens assumem a função de professores mediadores que possibilitam às mulheres de classe média a experiência de praticar a percussão no circuito carnavalesco. Outro ponto também discutido foi o da competência musical, que determina a inclusão ou exclusão de homens e mulheres nos blocos profissionais. O paradigma da competência se consolidou no circuito musical carioca à medida que esta se tornava uma atividade rentável. Portanto, examinar as relações de gênero no âmbito musical implica também considerar as dimensões de um cenário competitivo, juntamente com o impacto do cosmopolitismo, na ordem social dos blocos. As oficinas de percussão e as performances musicais no Carnaval possibilitaram novas formas de organização

10 GC, entrevista concedida em 01/11/2010.
11 SS, entrevista concedida em 26/11/2010.

social que, em alguma medida, alteram as relações de gênero, ao mesmo tempo em que mantêm uma distribuição equilibrada dos papeis musicais. As conclusões parciais deste estudo são ponto de partida para fomentar desdobramentos e discussões acerca do conhecimento científico sobre música e gênero no espaço social de blocos e oficinas de percussão.

Referências bibliográficas

AGIER, Michel. "**Distúrbios identitários em tempo de globalização"**, *Mana*, 7(2): 7-33, 2001.
APPADURAI, Arjun. **Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization**. Minneapolis: Minnesota University Press, 1996.
BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia de Letras, 1995.
CIAVATTA, Lucas. **O Passo: A Pulsação e o Ensino-Aprendizagem de Ritmos**. Rio de Janeiro: Lucas Ciavatta, 2003.
GEERTZ, Clifford. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
GOMES, Rodrigo; PIEDADE, Acácio. "**Música, Mulheres, Territórios: uma etnografia da atuação feminina no samba de Florianópolis**", *Música & Cultura* (Salvador. Online), v. 5, p. 2, 2010.
GOMES, Rodrigo. Tias Baianas que Lavam, Cozinham, Dançam, Cantam, Tocam e Compõem: Um Exame das Relações de Gênero no Samba da Pequena África do Rio de Janeiro na Primeira Metade do Século XX. In: I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA (SIMPOM). 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** p. 971-978. 1 CD-ROM.
GROSSI, Miriam Pillar. **Identidade de Gênero e Sexualidade**. Revista Antropologia em Primeira Mão. Florianópolis, p. 1-18, 1998.
_____. **Masculinidades: Uma Revisão Teórica**. Revista Antropologia em Primeira Mão. Florianópolis, p. 4-37, 2004.
HANNERZ, Ulf. "**Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional"**. *Mana*, 3(1); 7-39. 1997.
LOURO, Guacira Lopes. "**Gênero e sexualidade pedagogias contemporâneas**", *Pro-Posições,* v. 19, n. 2 (56) - maio/ago. 2008.
MCCLARY, Suzan. **Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality**. University of Minnesota Press: Minneapolis, 1991.
VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

Discussão e utilização da paisagem sonora na oficina de música

Juliana Carla Bastos
julianacarlabastos@gmail.com
Universidade Federal do Piauí

Resumo
O presente artigo apresenta os primeiros esboços da autora sobre a questão da paisagem sonora atual, bem como sua aplicação durante a disciplina de Oficina de Música IV a licenciandos em artes da Universidade Federal do Piauí. O referencial teórico foi construído com base nos estudiosos do assunto e em preceitos da etnomusicologia e da educação musical, respectivamente, para justificar o estudo dos sons produzidos por todos nós e para embasamento metodológico de aplicação em sala de aula. A disciplina ainda não foi encerrada, portanto, os resultados aqui apresentados são parciais. Por ora, nos permitem concluir a relevância da sensibilidade auditiva nos dias atuais, não somente em âmbitos musicais, mas também de saúde e sociais; além de observar a significativa atuação que o etnomusicólogo pode desempenhar sobre o assunto.

Palavras-chave: Paisagem sonora, etnomusicologia, consciência auditiva.

Abstract
This article presents the first sketches of the author on the current issue of the soundscape and its implementation in the discipline of Music Workshop IV undergraduates in the arts of the Federal University of Piauí. The theoretical framework was built based on the scholars and precepts of ethnomusicology and music education, respectively, to justify the study of sounds produced by all of us and methodological basis for the application in the classroom. The discipline has not yet been closed, so the results presented here are partial. For now, allow us to conclude the relevance of auditory sensitivity in the present day, not only in areas of music, but also health and social well to note the significant role that the ethnomusicologist can contribute with the subject.

Key words: *Soundscape, ethnomusicology, auditory consciousness*.

O presente artigo seria, primeiramente, um ensaio descritivo da disciplina Oficina de Música IV, que ministrei no curso de Licenciatura em Artes para assentados e assentadas da Reforma Agrária do Estado do Piauí, uma parceria entre a UFPI, o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra – MST, o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária - INCRA e o Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária – PRONERA. Contudo, à medida que a disciplina aconteceu, percebi que a questão central da aula se configura numa possível linha de pesquisa da etnomusicologia: a paisagem sonora e suas implicações, assunto presente nos ensaios do filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1851) e amplamente estudado pelo compositor e educador musical canadense Murray Schafer (1991), dois autores que nortearam minhas indagações e atividades frente à disciplina. Sendo assim, o objetivo deste trabalho é não só descrever, mas relacionar algumas atividades da oficina de música com a maneira como perce-

bemos e interagimos com os sons, demonstrando uma maneira possível de trabalhar o assunto em sala de aula.

A compreensão da paisagem sonora que nos cerca, através de nossa ação e/ou recepção, tem relações com alguns preceitos da área que me fazem acreditar ser o assunto de relevância significativa nos dias atuais não somente em âmbito etnomusicológico, mas, como a própria área se define (Merriam, 1964; Nettl, 2005), num intercruzamento de áreas do conhecimento que, juntas, procuram dar conta de falar sobre um assunto tão vasto quanto urgente. Por isso, a educação musical também se faz presente nesta discussão para colaborar na justificativa de se considerar o contexto e a bagagem cultural do indivíduo/educando (Mateiro, 2003; Nettl, 2005).

De acordo com o regime letivo seriado semestral do curso, eu dispunha uma semana para ministrar o conteúdo semestral da disciplina e poderia sugerir uma atividade a ser feita pelos educandos quando voltassem a seus estados natais. Após conversar com professores e educandos, percebi que a ementa sugerida no Projeto Político Pedagógico (2009) não era seguida à risca e que o conteúdo ministrado atendia a necessidades práticas dos educandos, moldando-se e (re)significando-se através das conversas entre a turma e o professor. Como sinalizou Queiroz (2004, p. 99), as pesquisas da educação musical brasileira, em conjunto com outras áreas do conhecimento como a etnomusicologia, têm discutido, com significativa freqüência, maneiras de ação que dêem conta dos diferentes universos musicais do país, buscando inter-relacionar aspectos de âmbito plural (consensos da área) com particularidades que demonstrem a nossa identidade musical.

A turma, chamada "Augusto Boal"[1], é formada por 37 pessoas que, nesta etapa, se dividiram em uma turma de música e uma de artes visuais. Ao pesquisar sobre o dramaturgo carioca, encontrei, na explicação de seu livro *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, a afirmativa de que

> todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas. (...) o teatro pode ser uma arma de liberação (...). É necessário transformar (Boal, 2008, p. 11).

Usar a arte para transformar, "Arte também para questionar". A frase em destaque é o nome de uma das canções criadas pela turma, que compartilha das idéias de Boal. Trabalhar a música como instrumento ideológico é o ideal almejado por eles dentro do curso de Artes. Seguindo esse raciocínio e levando em consideração os conteúdos das oficinas anteriores[2], entendi

1 A escolha pelo nome do dramaturgo carioca é justificada, segundo o educando Raul Amorim, pela importância do autor para a história do teatro universal e pela relação dele com o MST.

2 Ministradas pelo Prof. Gilvan Santos (UFPI), Prof. Dr. Walter Garcia (USP) e Prof. Dr. Manoel Dourado Bastos (UnB), contemplaram o uso da forma canção, relações entre música e dança e, principalmente, entre música e política.

que conscientizá-los a respeito dos sons que produzimos e ouvimos também diz respeito a uma forma de comunicação eficaz e, consequentemente, nos faz mais críticos e atuantes no contexto em que vivemos. Sendo assim, a problemática em torno da minha disciplina procurou afinar/relacionar o que se aprende em sala com o trabalho docente que essas pessoas desenvolvem ou desenvolverão em seus contextos (Mateiro, 2003), e o caminho escolhido para tal foi trabalhar os conceitos frente a o que se entende por "som musical" e "som não musical", bem como os possíveis resultados da relação entre o ser humano e o universo sonoro à sua volta (incluindo o produzido por ele próprio), com o objetivo de ampliar a percepção sonora dos educandos considerando-os não somente receptores, mas também agentes sonoros, atentando para a importância de desempenharmos os dois papéis; e torná-los aptos a discorrer sobre a totalidade desse sistema: da captação, passando pela análise e aplicando na criação. Para tal, trouxe para o plano de aulas as idéias de Murray Schafer sobre "paisagem, atmosfera e ecologia sonoras" (1991), sendo a influência do autor facilmente identificável nas atividades que propus durante a semana.

As aulas aconteceram entre os dias 25 e 29 de outubro de 2010, nas dependências do Centro de Ciências Agrárias da Universidade Federal do Piauí, com duração diária de cerca de 8 horas. Procurei elaborar um cronograma no qual a ordem contemplou teoria e discussão pela manhã e produção musical à tarde fazendo uso do elemento sonoro (ou silencioso) tratado no dia.

Como a heterogenia da turma não se limita às origens geográficas, mas também é demonstrada no nível de leitura musical tradicional, julguei necessário começarmos com algo que os desafiasse a pensar no que, de fato, se poderia considerar como ingrediente da criação musical. Tivemos uma conversa sobre os parâmetros constituintes do som e do silêncio estabelecendo relações com sons cotidianos, ouvidos com intenção musical ou não. A turma ficou à vontade e a conversa estava contando com a participação de todos, até que perguntei a eles: O que é música?... Depois de fazer uma consideração sobre o quão vaga minha pergunta foi, pedi que esboçassem respostas: *Som e silêncio; organização de sons; sons feitos por instrumentos musicais; som agradável*... Lembro ao leitor que, nessa turma havia gente que não sabe nem como localizar um *do* no pentagrama, assim como havia pessoas que tocam violão de ouvido e/ou por cifras; nenhum, porém, íntimo da leitura musical tradicional e, no entanto, as respostas foram bastante semelhantes aos relatos de Schafer (1991) sobre seus educandos no primeiro capítulo de *O ouvido pensante* - pessoas que já haviam passado do primeiro contato acadêmico com a música e estavam se preparando para atuar como instrumentistas de orquestra. Percebe-se aqui, quase vinte anos depois, como ainda é difícil conseguirmos uma definição para essa pergunta, e acredito que dificilmente a conseguiremos de maneira estanque para tratar de toda a

música feita no planeta, haja vista que cada uma, como já nos alertaram alguns autores, é feita, valorada e consumida de acordo com valores inerentes a um determinado fenômeno musical, ao mesmo tempo em que novas assimilações e significados são inseridos nesta manifestação, modificando assim o cenário sócio-cultural que a envolve (Merriam, 1964; Nettl, 2005).

Ainda sobre a resposta à minha pergunta, a conclusão a que chegamos foi de que a música pode ser uma *organização de sons e silêncios com intencionalidade musical.* Entendemos que, se a definição for tomada pela visão de quem produz o universo sonoro, ou por alguém que saiba da intenção dessa criação, então ela é válida. Dei seguimento perguntando o que nos motiva a fazer música. Utilizando-nos da ideologia política, listamos vários elementos que poderiam ser usados nessa criação e que tangem a feitura de uma música descritiva, como usar um megafone no lugar do microfone ou utilizar elementos de dinâmica para ressaltar uma determinada atmosfera sonora. Como a turma é formada por pessoas que pretendem educar musicalmente e para a música, esteve bastante presente na minha fala a importância do papel do professor como um orientador do diálogo para se chegar a conclusões sobre as formas pelas quais a criação musical ocorre (Schafer, 1991, p. 282) e o quão importante é a performance nesse contexto, como mencionarei adiante.

Como primeira atividade de apreciação, apresentei algumas peças musicais à turma e pedi para que anotassem tudo o que fosse possível identificar em cada uma, do instrumental às sensações despertadas. As peças foram: *Claire de Lune*, de Claude Debussy, acompanhada de uma animação de partitura que "acendia" as notas à medida que elas iam sendo tocadas[3]; *Pelo interfone*, composição de Ritchie, versão da banda mineira Pato Fu, tocada somente com instrumentos de brinquedo; *Sinfonia dos Brinquedos*, de Leopold Mozart, composta para orquestra e brinquedos como apito, matraca e tambor; e *Um sobrevivente de Varsóvia*, de Arnold Schöenberg, para orquestra, barítono e coro, uma simulação impressionante de atmosfera sonora relatada por um sobrevivente do holocausto alemão. O exercício objetivou a conscientização da percepção sonora da turma. Os relatos posteriores, de maneira geral, foram mais descritivos quantitativamente, relatando quais eram os instrumentos, por exemplo. No âmbito qualitativo ficaram as peças com recursos visuais. Até que ponto a performance nos influencia? Segundo a ótica da etnomusicologia e baseada nos estudos de Gerard Behágue (1984), a performance musical pode ser entendida como:

> (...) uma ação que reúne um conjunto de aspectos que acontecem num dado contexto musical, os quais estão intimamente ligados e são mutuamente influentes no que diz respeito à sua prática musical, à continuidade, significado, simbolismo e interação dos seus elementos diversos (Bastos, 2010, p. 25).

3 *The Music Animation Machine*. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=LlvUepMa31o

Considerando a turma como expectadora, possivelmente, sem o recurso visual (ou sem qualquer outro, sensitivo, tátil, etc), teria-se uma percepção diferente do fenômeno estudado e os significados atribuídos a ele, assim como os valores e a interação resultantes, seriam, talvez, outros. Essa afirmação justifica também nossa conversa sobre o que seria, de fato, música. Para obtermos a resposta, é preciso perguntar para quem a fez.

Aproveitando a conversa suscitada pelas peças apresentadas, dei continuidade fazendo experiências com música descritiva que, segundo Schafer, pode fazer referência a dois tipos de coisa: algo palpável musicalmente, como uma metralhadora que pode ser facilmente imitada numa caixa-clara; ou algo mais subjetivo, como o exemplo do passarinho (1991, p. 39), demonstrado a seguir. Após desenhar no quadro (FIG. 1), pedi aos alunos que "lessem" o desenho como se fosse uma partitura musical, e não dei explicação alguma do que ela representava:

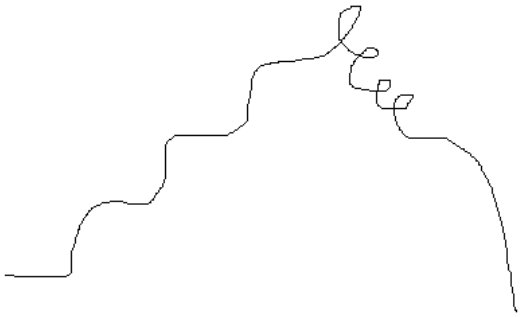


Figura 1 - Exemplo de partitura descritiva

A maioria dos que vieram ao quadro para ler começou do lado esquerdo, com som grave, mudando para agudo oscilante, algo como o som de uma ambulância para então cair no grave novamente e sumir. Percebam que o desenho começa na horizontal e termina numa queda livre. Mesmo sendo um exercício livre de percepção auditiva, todos concordaram que é meio vago querer demonstrar algo frente a um código que não foi previamente esclarecido. Expliquei, então, o que o desenho era para mim: um passarinho que alça vôo, mas é atingido e cai rodopiando. Dessa forma, a turma então adicionou instrumentos como a flauta, que "lembra o canto do pássaro" e a criação se deu de maneira mais imediata e mais concisa coletivamente falando.

Nesse contexto, perguntei sobre a função dos instrumentos, que, segundo um dos educandos, é somente a de acompanhar; e mostrei à turma a gravação de *Rato rato*, um choro composto por Casemiro Rocha em 1912 que traz, como solista, um trompete com surdina. Após a apreciação, algumas pessoas comentaram sobre o instrumental e uma delas mencionou "a parte em que se canta 'Rato! Rato! Rato'". Foi somente nesse momento que todos perceberam que, na música, não havia vocalista. Foi o trompete que "cantou", e, como o nome da música estava aparecendo no telão, isso foi mentalmente anotado e a falta de um vocalista passou despercebida.

Ainda tratando da relação de objetividade/subjetividade em música, aproveitamos os

elementos já estudados nas aulas anteriores e passamos a discutir sobre atmosferas sonoras, entendidas aqui como uma sensação do compositor transfigurada numa junção de texturas de som que resultam numa sensação musical. Formaram-se três grupos, que adotaram como nomes as atmosferas por mim propostas: *Vento das 23 horas*, *Neblina* e *Sol de Teresina*. Antes de se reunirem para começar a trabalhar nas criações, solicitei a todos que se deitassem, fechassem os olhos e capturasse o som mais distante possível. Para isso, desliguei o ar-condicionado (indispensável em Teresina!) e as luzes, ambos bastante ruidosos. Quando o silêncio fez-se presente, foi um tanto 'ensurdecedor'. Com a audição aguçada pelo exercício, religuei o ar e as luzes, as quais nos pareceram mais ruidosas do que nunca. Desliguei-os novamente. Num segundo momento, com a turma ainda deitada, passei a apresentar algumas peças, dessa vez, sem nenhum recurso visual, pedindo a eles que procurassem nelas a intenção e/ou a rejeição do silêncio. As peças foram: *Sonata Piano e Forte*, de Giovanni Gabrieli, com contrastes entre *pianíssimo* e *fortissimo*; *Cocoon*, da cantora islandesa Björk, suave e acompanhada por uma caixinha de música; *XXXO*, música de abertura do álbum mais ruidoso da cantora M.I.A.; e um trecho de *Desanuviar*, de Os Mutantes, onde a letra diz "quem sabe a música pára de tocar...", e há um corte súbito na gravação (música descritiva, não?). Em todas, não conseguimos identificar o silêncio de maneira absoluta. Concluímos, então, que existem silêncios relativos, como na música dos Mutantes, que foi interrompida, mas, ainda sim, o silêncio não se fez, porque continuamos respirando e arrastando as cadeiras. A última apreciação musical do dia foi a peça *4'33"*, de John Cage. À medida que o pianista não fazia o instrumento soar, a turma foi ficando inquieta, comentários surgiram, risadas, sensação de incômodo e piadas sobre as pessoas da platéia pedirem o dinheiro do ingresso de volta. Tico, um dos educandos, fez um comentário ao término do vídeo: *"Professora, a música que ele tocou está em nós. A gente imagina e ouve ela"*. Agradeci o comentário e acrescentei dizendo que a música tinha som sim, e que a nossa composição de 4'33'' estava guardada no gravador de Raumi.

No dia seguinte, o grupo *Neblina* foi o primeiro a apresentar sua criação contemplando a atmosfera sonora homônima. Utilizou recursos cênicos, como pessoas simulando frio, arrepio, alguém alimentando galinhas para dar a idéia de alvorada, e a dinâmica sonora para dar a idéia das nuances de uma neblina.

O grupo *Vento* buscou elementos materiais diversos, como folhas de árvore, favões, além de ferramentas, uma placa grande de acrílico e um prato de papel-alumínio. Com isso o grupo simulou brisa se transformando, aos poucos, em vendaval. Esse grupo fez o exercício de limpeza de ouvidos com a turma antes de iniciar a apresentação.

O grupo *Sol de Teresina* apresentou a gravação do improviso feito por eles. Muitos sons graves e intensos davam a sensação do incômodo trazido pelo calor. Um som parecido com gra-

vetos se chocando foi ininterrupto durante toda a gravação, e justificado por um dos integrantes/compositores, João Paulo, como a noção temporal de quem está andando debaixo do sol quente: *"Um minuto vira uma hora, professora..."*.

Demos seguimento às atividades com a exposição dos mapeamentos sonoros que pedi no dia anterior. Entre os sons a anotados, somente João Batista relatou ter ouvido a si próprio virar no colchão. Essa diferença entre a percepção sonora externa (o som do outro) e interna (os sons que eu produzo) demonstra uma característica marcante da sociedade atual, e reflete de maneira significativa na nossa maneira de viver em sociedade. É nosso papel, professores e demais pessoas que trabalham com música e engenharia de som, atentar para quaisquer problemas gerados pelo som e/ou saber enaltecer os benefícios dele.

O mapeamento de Raul (FIG. 2) descreveu um episódio ocorrido conosco na noite anterior, quando, no ônibus, levamos um susto frente à freada brusca do motorista, que precisou desviar de um motoqueiro. No desenho, "B" quer dizer "burburinho"; e "M" e "F" fazem referência, respectivamente, a "motor" e "freio". A linha em vermelho demonstra a intensidade dos sons no ambiente e, ao final, uma indicação do "suspiro" de alívio dos passageiros após se recuperarem do susto.

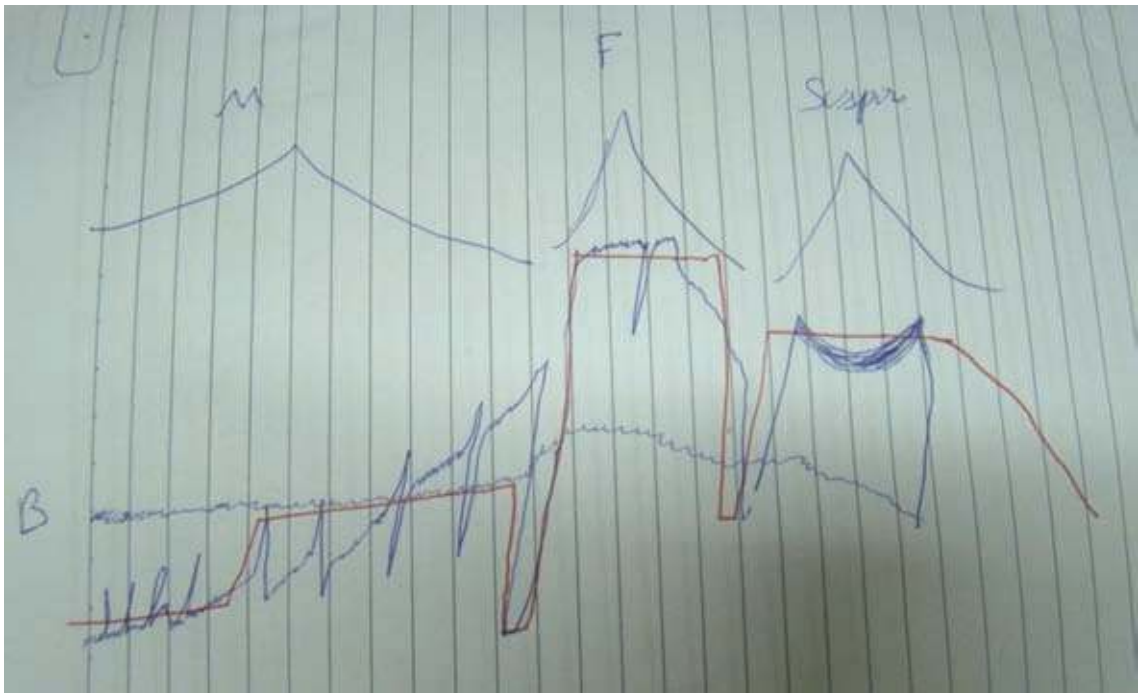


FIGURA 2 - Mapa sonoro de Raul

Raul demonstra que percebeu as passadas de marcha do motor do ônibus, assim como o fato de o burburinho estar mais intenso do que o motor, porque somente assim as pessoas conseguiam se ouvir. De fato, a paisagem sonora (que, acredito, nesse caso poderia também ser chamada de "montante sonoro") resultante era bastante intensa, como comentaram algumas pessoas da turma que também estavam no ônibus e se sentiram incomodadas auditivamente.

Isso demonstra a noção de suas sensibilidades perceptivas sendo trabalhadas, e reafirma a relação existente entre a paisagem sonora e nós mesmos (Schafer, 1991, p. 142).

Outra questão que influencia nossa percepção sonora diz respeito à nossa maneira de apropriação e transmissão musical. Obviamente, por conta do tempo reduzido de que dispúnhamos, não pude estender a conversa aos autores que estudam tais termos; e nem era este o meu objetivo. Antes, gostaria de ouvir o que os alunos me diriam sobre termos como transculturação, hibridação e globalização. Após algumas horas, não chegamos a definições estanques, mas sim aonde eu queria: na consciência de que existem diferenças entre os termos e que as fronteiras de definição não podem ser estanques nem absolutas. A questão foi levantada com base no texto de Steven Fila, *Uma doce cantiga de ninar para a world mu sic* (2005), com olhar mais crítico e menos (pré) conceituoso quanto fosse possível. O artigo utiliza um caso de apropriação musical para falar sobre a definição que o "rótulo" *world music* adquiriu dentro do cenário musical atual. Em apenas um século, o ato de levar (no sentido de carregar) uma música do lugar onde ela nasceu a outro qualquer no globo superou quaisquer registros anteriores de "viagem, migração, contato, colonização, diáspora e dispersão" (Feld, 2005, p. 10). Relembrando nossa primeira aula, quando procuramos definir o que é música, ouvimos a canção de ninar das Ilhas Salomão, chamada *Rorogwela*, uma peça pouco convencional para um ouvido ocidental. Algumas caretas demonstraram o que as pessoas acharam da gravação. *"Que coisa mais chata!"*, alguns responderam prontamente. Logo após, ouvimos a mesma canção inserida numa composição da banda *Deep Forest*, desta vez, já devidamente misturada com uma bateria eletrônica e um coro cantando acordes consonantes. As caretas diminuíram.

O quarto dia foi o que ficou, essencialmente, para a finalização das criações feitas durante a semana. Pela manhã, falei sobre o 3º capítulo do livro de Schafer - "A nova paisagem sonora" - para ilustrar os desafios do relativismo estético, e fechamos as discussões acerca dos elementos para a criação final. Os elementos discutidos durante a semana foram: ruídos atuando como sons musicais, sons musicais atuando como ruído, o silêncio, a apropriação e a transmissão musical. A proposta de produção do dia foi a simulação de uma aula em contextos diversos e que considerasse, na medida do possível, a realidade da turma e a proposta cabível a esse universo, observando as vantagens e as desvantagens oferecidas por cada contexto e utilizando, de maneira conveniente, os elementos sonoros discutidos em sala.

Na simulação pedida ao grupo *O Vento*, a aula seria numa comunidade rural afastada, sem acesso à internet, sem recursos para comprar instrumentos. A aula foi auto-descritiva, ou seja: o professor precisou ir de barco até a comunidade e a cena foi representada auditivamente com um cano assoprado dentro de uma bacia com água. A aula foi toda cantada e utilizou bater de pés, chocalhos de semente e troca de conhecimentos musicais entre professor e turma.

Já no grupo *Sol de Teresina*, a aula seria numa escola com instrumentos musicais novos e uma infra-estrutura satisfatória, mas com educandos que nunca tiveram aula de música e são muito influenciados pela música de massa. A apresentação foi em forma de áudio gravado, similar à outra apresentação do grupo. A aula também foi auto-descritiva. O grupo soube tirar proveito do ambiente, que oferecia elementos tanto naturais quanto produzidos pelo homem, algo não tão fácil atualmente, haja vista que os sons ditos 'naturais' vêm sofrendo um "sufocamento" ocasionado, entre outras coisas, pelos sons não-naturais (Schafer, 1991, p. 128). Na conversa musicada entre o professor e a turma, as palavras iam contando um pouco sobre quem estava recebendo os sons, como os recebia e de que maneira os devolvia para o ambiente:

> *"O que é isso, professor? Começa agora e não demora! Não sabemos o que é atmosfera sonora."*
>
> *"Eu gosto é de barulho, eu gosto é de zuada, som bem alto nos ouvidos..."*
>
> [sons de trator e serra elétrica irrompem na gravação]
>
> *"Negócio pra mim é som no último (...) Porque daí você sente a vibração no corpo e o coração acaba vibrando."*
>
> [professor] *"Qual é a sociedade que temos hoje pra vocês?"*
>
> *"De liberdade."*
>
> *"Liberdade de expressão, né? Corporal... Pra mim, a música é coisa pra dançar, mostrar o corpo, sair do seu limite..."*

O terceiro grupo, *Neblina*, simulou a aula para uma turma de educandos de regiões diversas do país (numa situação semelhante à da própria turma). Um por vez ia entrando e cantando uma saudação regionalista: ladainha de Pernambuco, Frevo idem, saudação "Inácio da Catinguêra" da Paraíba, Maculelê da Bahia e *dance music* tomada como manifestação genérica, na qual o "ator" fez o papel do Michael Jackson! Aos poucos, os cantos foram se unificando, numa metáfora à união de pessoas de regiões distintas em uma turma. Nesse contexto, o "Michael" se incorporou aos cantos regionalistas pois, segundo a turma, o apelo dele era menor naquele contexto.

Como atividade final da disciplina, já que a turma voltaria aos seus estados de origem, sugeria um mapeamento sonoro a ser feito em três momentos dos dois meses em que ficarão em casa: um na semana em que se chegar em casa, outro na metade do tempo total de casa, e o último logo antes de voltar para Teresina. Tenho que aguardar ainda cerca de dois meses para que eles me entreguem os mapeamentos. Após a análise comparativa dos três mapas, espera-se

que cada educando demonstre sua compreensão e suas conclusões acerca do desenvolvimento da percepção da paisagem sonora que (n)os cerca.

Assim, ainda em tom inicial de pesquisa e de acordo com os resultados apresentados até agora, acredito que, com o estímulo à compreensão da sensibilidade auditiva, poderemos descobrir ferramentas e condições para que sejamos não somente melhores professores, conscientes de nosso papel para com a música e a sociedade na qual nossos educandos atuarão, mas também pessoas conscientes de nossa ação de, como sinalizou Schafer (1991), construtores da paisagem sonora mundial.

Referências

BASTOS, Juliana Carla. *A performance musical do Clube do Choro da Paraíba.* 2010. 125 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.

BÉHAGUE, Gerard. *Performance practice*: ethnomusicological perspectives. Westport: Greenwood Press, 1984.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FELD, Steven. Uma doce cantiga de ninar para a '*World* Music'. Tradução e notas: José Alberto Salgado e Silva. *Caderno do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO*. Rio de Janeiro, n.8, pp. 9-38, 2005.

MATEIRO, Teresa da Assunção Novo. *O comprometimento reflexivo na formação docente*. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 8, 33-38, mar. 2003.

MERRIAN, Alan. *The anthropology of music*. Evanston: Northwester University Press, 1964.
NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology*: thirty-one issues and concepts. 2. ed. Illinois: University of Illinois Press, 2005.

Projeto Político-Pedagógico do Curso de Graduação em Artes, Modalidade Licenciatura, do Centro de Ciências da Educação, Departamento de Artes, Campus I, Universidade Federal do Piauí. Teresina, agosto 2009.

QUEIROZ, Luis Ricardo S. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 10, p. 99-107, 2004.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. Tradução: Marisa Trench de Oliveira Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúsica Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga and Paralipomena:* Short Philosophical Essays, v. II. Oxford: Oxford University Press, 1851.

O PAGODE ROMÂNTICO NA ESCOLA: INTERFACES ENTRE A ETNOMUSICOLOGIA E A EDUCAÇÃO MUSICAL

Júlio César Silva Erthal
julioerthal@globo.com
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Resumo
Este trabalho busca uma interface entre a Etnomusicologia e a Educação Musical por meio da problematização de uma questão surgida no Colégio Estadual Ana Molina Garcia, instituição na periferia de Londrina/PR onde realizo uma observação participante há mais de 20 meses para minha pesquisa. Em agosto de 2010 apliquei, com colegas de um projeto de extensão, um questionário no qual, entre outras perguntas, queríamos saber quais eram os grupos musicais favoritos dos alunos. O resultado mostrou a preferência por conjuntos de pagode romântico, vertente do samba no contexto do consumo de massa que aparece de maneira incipiente nas pesquisas acadêmicas de Música. Feita esta constatação, decidi colocar em prática um projeto piloto de pesquisa, com vistas a se tornar participativo, envolvendo educadores e educandos. Nele se pretende construir e aplicar um módulo de ensino do pagode em uma escola pública. Seguindo um cronograma em andamento, com a proposta e a adesão dos participantes já aceitas, entraremos em 2011 numa etapa de mapeamento das práticas do pagode na comunidade e na instrumentalização dos integrantes para a pesquisa. Ao longo de pelo menos seis meses realizaremos também a experimentação das ideias, a aplicação das propostas em sala de aula e posterior análise das filmagens desta vivência. Questões como o diálogo e a formação das identidades permeiam o desenvolvimento deste trabalho, onde pretendo colocar em prática algumas reflexões sobre as possibilidades de uma etnomusicologia aplicada em meio ao início da lei de ensino de música obrigatório nas escolas brasileiras.

Palavras-chave: Etnomusicologia e Educação Musical, Etnomusicologia Aplicada, Pagode Romântico.

Abstract
This work aims an interface between Ethnomusicology and Musical Education through the problematization of one question that has came to sight at Ana Molina Garcia, an educational institution in Londrina's suburb where I carry out a participating observation. Last August I've applied one questionnaire in which I wanted to know which were the student's favorites musical groups. The result has shown the preference for pagode romântico, one gender of samba in the context of the mass consumption that incipiently appears in academic researches. After that verification, I've decided to start a project of research involving educators and students. This project aims the construction and the application of "pagode" teaching in school. Following a schedule in progress, we will enter 2011 on a mapping stage of the practices of the "pagode" at the community. We will also deal with instrumentalization of the research members, the application of the proposals at classroom and a later analysis of the filming about this experience. In the development of this work I pretend to put into practice some reflections about the possibilities of an applied ethnomusicology on the beginning of the law that rules the obligatory teaching of Music at national schools.
Keywords: Ethnomusicology and Musical Education, Applied Ethnomusicology, Pagode Romântico.

Uma proposta de diálogo entre duas áreas na Música

Este trabalho busca uma interface entre a Etnomusicologia e a Educação Musical. A pesquisa em andamento traz subsídios para minha dissertação em Musicologia (linha da Etnografia das práticas musicais) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e também para o trabalho de uma linha de pesquisa da Universidade Estadual de Londrina (UEL) denominada "Educação musical e periferia urbana: contextos escolares e comunitários" que realiza o mapeamento das práticas musicais nestes espaços no intuito de trazer reflexões para a construção de novas alternativas para o ensino da música.

Em uma investigação ocorrida em agosto de 2010 com alunos do Colégio Estadual Ana Molina Garcia, escola pública de ensino fundamental e médio onde faço minha observação participante, emergiu uma questão instigante. Após a verificação de que 19,53% dos entrevistados apontaram os grupos e cantores de pagode[1] como seus favoritos (foi o mais votado entre os citados, seguido do sertanejo universitário e da música *pop*), fiquei curioso em saber por qual(is) motivo(s) um gênero com tamanha popularidade no contexto das culturas juvenis está praticamente ausente nas pesquisas acadêmicas e nos conteúdos das diferentes propostas de ensino musical em nosso país.

Antes de adentrar qualquer discussão, é importante caracterizar brevemente o pagode romântico. Desde o início da sua trajetória, nos anos 90, os músicos e arranjadores do gênero agregaram instrumentos eletrônicos pouco presentes nos conjuntos tradicionais de samba e pagode, de maneira a se aproximarem da indústria da música internacional e de símbolos de modernidade da época. Outro elemento importante é que, como aponta Trotta (2006, p. 92), o pagode romântico se apropria do que o autor chama de "esquema novo"[2], utilizando um padrão rítmico emprestado da obra de Jorge Benjor, compositor que sempre dialogou com a música popular internacional.

Ao observarmos outros gêneros musicais contemporâneos ao pagode e inseridos nas chamadas "culturas de massa" (casos da axé-music e do *rap*) no campo acadêmico, nota-se que eles possuem alguns estudos e publicações (Fialho (2003); Leme (2003) etc.), incluindo sua utilização no contexto escolar (Silva (1999); Souza et alli (2005) etc). Por outro lado, somente encontrei referências ao pagode romântico em citações indiretas e não como objeto de pesquisa nos anais de instituições nacionais da área da Música, tais como: a Associação Brasileira de

1 Quando me referir ao pagode neste texto, estarei lidando com o chamado pagode romântico, vertente do samba de grande sucesso nos anos 90 e que continua na mídia por meio do trabalho de grupos como Exaltasamba, Sorriso Maroto, Revelação etc. Ou seja, não tratarei de grupos ou intérpretes do pagode rotulado "de raiz", anterior ao pesquisado aqui e representado pelo Fundo de Quintal, Zeca Pagodinho, Jovelina Pérola Negra e outros.

2 Trecho da música "Mas que Nada", de Jorge Benjor, no LP "Samba esquema novo".

Educação Musical (ABEM), a Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) e a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)[3].

Apoiado por estas constatações, recentemente concluí uma série de negociações com docentes do departamento de Música da UEL, alguns alunos e a diretora do colégio estadual citado para dar início a um projeto piloto que utilize o pagode nas aulas de Educação Artística da escola. A proposta inclui o uso da sala de leitura do Ana Molina Garcia, o empréstimo de equipamentos de filmagem cedidos pela UEL e a liberação de alguns estudantes para acompanhar as reuniões preparatórias que objetivam a construção e aplicação de uma unidade de ensino do gênero.

É importante destacar que essa proposta de pesquisa também está vinculada ao projeto de extensão "Identidades e culturas juvenis: agregando a escola e a comunidade na busca da transformação social"; que integrou o programa "Universidade Sem Fronteiras"[4] criado pela Secretaria de Estado da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior do Paraná (SETI); e que atualmente é mantido pela Pró-Reitoria de Extensão da UEL[5].

Desde o segundo semestre de 2009 atuo como professor de música neste projeto, numa perspectiva de observação participante e alinhado com uma concepção de produção do conhecimento "a partir de uma dinâmica dialética entre o mundo acadêmico e o mundo do senso comum, sendo as práticas musicais entendidas como uma manifestação fortemente vinculada à identidade sociocultural dos grupos estudados" (Kleber et alli, 2010, p. 747).

Meses antes de eu começar a ministrar aulas na região, nossa equipe vem atuando por meio de pesquisas assistemáticas no campo empírico, além de entrevistas com grupos focais, semi-estruturadas e a aplicação de um questionário.

Depois de quase dois anos de atividades, no começo deste ano uma nova etapa da pesquisa terá início. A proposta é a de realizar um projeto piloto com vistas a se tornar um projeto participativo, buscando assim uma experiência na área da etnomusicologia aplicada. Essa pesquisa vem ao encontro da necessidade de ampliarmos os conhecimentos sobre o pagode e sua relação com seus apreciadores, incluindo categorias como gosto, valoração e formação de identidades. Além disso, com a proximidade da aplicação da Lei 11.769[6], prevista para agosto deste ano, as reflexões surgidas a partir deste trabalho podem trazer importantes reflexões e subsídios para educadores musicais interessados em desenvolver propostas de ensino, principalmente no con-

3 Os anais da ABEM, ABET e ANPPOM estão disponíveis, respectivamente, nos seguintes endereços: www.abemeducacaomusical.org.br/anais.html; www.abetmusica.org.br/conteudo.php?&sys=downloads; www.anppom.com.br/anais.php

4 O site deste programa é o: http://www.usf.pr.gov.br/

5 Para mais informações sobre a PROEX, consultar: http://www.proex.uel.br/

6 A lei nº 11.769, sancionada em 2008, institui o ensino obrigatório de música nas escolas brasileiras.

texto das culturas juvenis.

"Tenho vergonha do meu bairro": representações de alunos do colégio estadual

A zona leste de Londrina, onde está localizado o Colégio Estadual Ana Molina Garcia, é habitada por mais de 80 mil pessoas (PML, 2009), sendo substancial a parcela de famílias pertencentes às camadas de baixo poder aquisitivo. No imaginário socialmente construído pelos moradores desta cidade de mais de 500 mil habitantes (IBGE, 2010), esta região é normalmente relacionada com características negativas, incluindo a desvalorização imobiliária, a violência urbana e a presença de agentes do narcotráfico.

Apesar de podermos encontrar, em alguns dos seus bairros, serviços básicos de estrutura, tais como uma rede de esgoto, asfaltamento, energia elétrica, telefonia etc., de maneira geral os seus moradores, principalmente nas favelas e ocupações, enfrentam uma série de restrições para uma existência com qualidade de vida.

Uma questão recorrente que surge neste contexto aparece nas falas de alguns moradores, constrangidos com uma realidade que os oprime e os faz rejeitar uma vinculação com a localidade onde vivem. Por exemplo, numa entrevista com grupos focais realizada na escola em julho de 2010, depois de hesitar em revelar que mora no Jardim Marabá, Joana[7], estudante da 8ª A, foi taxativa "Tenho vergonha do meu bairro". A frase foi seguida por uma concordância imediata da colega de classe Paula, moradora da favela do Monte Cristo: "Eu também".

Ao dizer que também era moradora do mesmo Jardim Marabá, Raquel foi corrigida pelas colegas e, a contragosto, informou que na verdade vivia no Rosa Branca, ocupação irregular desassistida, sem rede de esgoto e "... com muito ponto de drogas. Meus irmão tudo já se envolveu[8]".

Neste espaço com uma série de representações e referências coletivamente construídas, aparecem também questões como o sentimento de pertencimento, que dentre outras dimensões, podem ser observadas sob o ponto de vista da chamada "discriminação por endereço". Como relata Novaes: "Hoje, certos endereços trazem também consigo o estigma das áreas urbanas subjugadas pela violência e a corrupção" (2006, p. 106). Ser moradora do Rosa Branca, portanto, simboliza para a aluna agregar características negativas, tangíveis ou não, da sua comunidade em relação à representação feita pelos londrinenses.

Essas e outras questões que afetam os indivíduos e transitam no âmbito do risco e da vulnerabilidade social são, naturalmente, trazidas para as salas de aula. Num ambiente onde convi-

7 Por se tratarem de menores de idade, os nomes dos alunos foram substituídos. Cabe enfatizar que eles concordaram com a divulgação dessa entrevista.

8 Neste artigo optei por não corrigir as falas dos entrevistados, reproduzindo-as de maneira literal.

vem atores sociais com diferentes aspirações e posicionamentos, uma questão como a falta de diálogo entre alunos e professores aflora de maneira muitas vezes violenta.

Para Mirian (17 anos), outra moradora da região e aluna de um curso de musicalização no Clube das Mães Unidas[9], a escola e os professores poderiam dialogar mais com os estudantes, para que houvesse um melhor aproveitamento de ambos no processo de ensino-aprendizagem.

> Hoje os professores só sabem ficar dentro de sala de aula falando, falando, falando... eles deveriam conversar com os alunos... saber o tipo de aulas que eles gostariam... a opinião deles... Se eu quero que no futuro (os alunos) sejam como eu (professor), ou como qualquer outro profissional, eles têm que aprender a participar também... porque às vezes é chato mesmo, entendeu? Até para o professor que têm de ficar falando, falando, falando...

Este discurso, com poucas variações, aparece em outros depoimentos dos alunos entrevistados. Mesmo reconhecendo os problemas de comportamento dos colegas em aula, os jovens reclamam que os docentes não estão abertos ao diálogo e "já entram em sala estressados!" como recordariam Paula e Joana, ao relatarem que, em casos extremos, já testemunharam troca de xingamentos entre professores e estudantes.

Nesta situação de desencontros, presentes em várias instituições escolares de todo o país, o próprio Colégio Estadual Ana Molina Garcia teve uma ocorrência mais severa, em abril de 2007, quando uma docente foi agredida com uma barra de ferro por um aluno. Sem entrar no mérito de quem é culpado ou não, o que podemos verificar é que por conta dessa e de outras situações de violência no ambiente escolar, a importância do diálogo se apresenta cada vez mais como uma ferramenta fundamental para desatar estes nós.

Metodologia e diálogo

Historicamente a questão do diálogo vem sendo acompanhada de diferentes maneiras nos trabalhos etnográficos. Por exemplo, ao refletir sobre as transformações que envolveram a formação e a desintegração da autoridade etnográfica ao longo do século XX, James Clifford destaca os deslocamentos nas relações entre o sujeito e seu objeto de estudo na pesquisa, assim como, as mudanças teóricas e metodológicas relacionadas com os novos paradigmas operados por diferentes autores de etnografias durante este período (2008, p. 17-58).

Nesta trajetória, que apresenta inovações contínuas, um momento fundamental acontece a partir da década de 1980, quando novas alternativas aos modelos convencionais são apresentadas por autores como Feld (1990) e Seeger (1987). Enquanto o primeiro elabora um trabalho de

9 O Clube das Mães Unidas é uma instituição de assistência social próxima do Ana Molina Garcia e que atende a mesma comunidade.

edição dialógica do texto com os kalulis (nativos pesquisados em sua investigação na Oceania); o segundo rompe com os modelos tradicionais, numa relação de longa duração com os suyá que permite intervenções no campo, como na ocasião em que foi chamado para mediar negociações de direitos autorais em favor dos índios brasileiros.

Nas propostas etnográficas mais recentes temos uma pesquisa cada vez mais engajada e interessada em trazer para dentro do jogo a "voz do nativo". Ainda que essa fala apareça muitas das vezes em "relações assimétricas onde a voz do pesquisador, legitimada pela experiência do campo, propõe seu monólogo" (Cambria, 2004b, p. 808), ela vai ocupando um espaço efetivo na construção coletiva do conhecimento sobre determinadas práticas musicais e as suas implicações no cotidiano dos sujeitos envolvidos.

Com base nas reflexões fomentadas pela leitura de trabalhos que pensam numa metodologia que incorpora a observação participante numa perspectiva democrática, de diálogo e construção entre seus sujeitos (pesquisador e grupo pesquisado), estou buscando maneiras de promover este encontro no campo empírico. Dentre as diferentes formas de conduzir este processo, optei em trabalhar com uma pesquisa que busca a participação dos grupos pesquisados, numa relação de cooperação que se articula com conceitos e procedimentos presentes na pesquisa-ação participante.

Em minha seleção não pude atender a alguns critérios da pesquisa-ação participante por conta de, entre outros motivos, não ser este trabalho inicialmente uma pesquisa de longa duração, nos termos postulados pelo sociólogo Michel Thiollent.

Além disso, trata-se de uma proposta formulada a partir de uma indagação levantada pelo pesquisador no campo, ou seja, objetivamente a questão não foi demandada pela comunidade urbana pesquisada, ainda que eu creia que as pontes que venham a ser erguidas durante o processo da pesquisa possam trazer benefícios em diferentes instâncias para os participantes envolvidos.

Apesar das restrições apresentadas, ainda assim acho pertinente nesta atividade trabalhar com conceitos da pesquisa-ação que, de acordo com a definição de Thiollent (2008, p. 16) seria:

> ...um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo.

Temos nesta metodologia uma maneira de enxergar o educando diametralmente oposta à "concepção bancária"[10] de ensino corrente nas escolas. Na pesquisa-ação encontramos vários

10 Freire apresentou esta concepção no livro "Pedagogia do Oprimido", onde dentre outras características, aponta que nela o professor se posiciona como detentor do "saber" e sua tarefa é a de transferir o conhecimento para os educandos, desconsiderando saberes que trazem de suas realidades.

pontos de convergência com a docência educativo-progressista, como enunciado por Paulo Freire (2005), no qual professor e aluno vivenciam uma prática "problematizadora, dialógica por excelência" (idem, p. 119).

Ao mencionar o nome do educador brasileiro, acredito ser importante posicionar meu trabalho como alinhado metodológica e politicamente com muitas das ideias e concepções presentes nos livros e discursos de Freire. Isto porque acredito numa atuação defensora de um ideal no qual "ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou construção" (ibidem, 1996, p. 22).

Na área da Música uma pesquisa que envolva estrategicamente a cooperação entre os sujeitos da investigação é um caminho pouco explorado no Brasil, mas já experimentado por acadêmicos em diálogo com nativos no âmbito de uma etnomusicologia aplicada (Araújo et alli (2006); Cambria (2004a, 2004b); Marques (2008); Tygel (2006)).

Na pesquisa "Samba e coexistência: um estudo etnomusicológico do samba carioca", proposta em execução pelo Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ (LE-UFRJ), encontram-se envolvidos diferentes atores sociais que se reúnem no Complexo da Maré, no Rio de Janeiro. Em artigo co-assinado pelo coordenador do LE-UFRJ, Samuel Araújo, e produzido em conjunto com integrantes do grupo de pesquisa Musicultura, os autores se questionam: "O que aconteceria se pudéssemos vislumbrar um outro mundo em que tanto a pesquisa quanto a ação educativa reservassem um papel ativo a, respectivamente, pesquisados e educandos?" (2006).

Estas e outras indagações, que colocam o diálogo como um eixo central em pesquisas colaborativas, também se encontram presentes nas ações de Francisca Marques, mediadora em outra experiência de etnomusicologia aplicada em Cachoeira, no Recôncavo baiano, onde há uma proposição de "... manter e gerir projetos que garantam sustentabilidade, autonomia e desenvolvimento contínuo para futuras gerações de multiplicadores de conhecimento" (2008, p. 130-138).

A partir da reflexão sobre as atuações nos projetos citados, podemos também antever a participação de grupos pesquisados numa construção coletiva para o ensino de música. Por meio do encontro entre a etnomusicologia e a educação musical, uma interface que já vem sendo pensada em nosso país (Arroyo (2000); Lucas (1995); Queiroz (2003) etc.), é possível viabilizar este tipo de pesquisa.

No meu papel de mediador participante no projeto do Ana Molina Garcia, penso em lidar com um processo que contemple a execução das seguintes fases: formação dos participantes para atividades de pesquisa, mapeamento das práticas musicais do pagode na comunidade, experimentação das ideias de ensino do gênero entre os participantes, aplicação das propostas em

sala de aula e, por fim, a análise dos resultados obtidos. Elas acontecerão no primeiro semestre de 2011.

"Eu vou pra pagodeira": construções de identidade via pagode romântico

De acordo com Trotta, o sucesso comercial do grupo paulistano Raça Negra representou, na década de 90, uma espécie de certidão de nascimento para uma nova estética do samba: o pagode romântico (2006, p. 106). Parte de um tripé do qual faziam parte, no mesmo período, a axé-music e o sertanejo-romântico, o pagode está inserido entre os produtos de maior sucesso já comercializados pela indústria musical brasileira. Um exemplo desta força está na venda de 3,3 milhões de cópias do álbum "Só Pra Contrariar", do grupo mineiro homônimo, ocorrida em 1997 (idem, p. 143).

Apesar da oposição explícita de segmentos das camadas médias e altas, que torciam o nariz para os suburbanos da COHAB do Negritude Júnior e demonstravam sua "resistência em aceitar comportamentos, maneiras de ser e maneiras de se expressar" (Leme, 2003, p. 36) presentes neste ambiente, muitos grupos de pagode romântico seguiram em frente - com altos e baixos nos últimos anos - e sua penetração no seio das culturas juvenis pode ser considerada como um importante elemento estruturador da formação das suas identidades.

Quando nos voltamos para os dados coletados no questionário com os estudantes do Ana Molina Garcia, temos a informação de que o consumo de música é realizado preferencialmente em casa (50,6%), enquanto apenas 9,47% dos entrevistados apontam o colégio como um lugar privilegiado para a apreciação musical. Para ilustrar esta interação soube que em algumas ocasiões – como revelado pelas estudantes Joana e Raquel na entrevista com grupos focais - algumas colegas se juntavam na residência da segunda para decorar as letras dos últimos sucessos do pagode. Além disso, o mesmo espaço também serve como local de ensaios do grupo de pagode "Doce Desejo", formado por moradores da região e no qual Raquel toca cavaco.

Com a identificação dos jovens com o pagode romântico, não seria o caso de os educadores considerarem sua utilização em sala? Constatados os desencontros entre professores e alunos não seria interessante "estabelecer um diálogo entre o conhecimento a ser ensinado e a cultura de origem de aluno" (Dayrell, 1996, p. 156)?

Enquanto o projeto piloto está em fase inicial, é importante acrescentar outro dado importante: meu posicionamento como músico *free-lancer* de pagode em Londrina. A partir de relações estabelecidas com músicos de samba da cidade, conheci instrumentistas que transitavam entre este mundo e o do pagode. Em ocasiões como rodas de samba ou ensaios, demonstrei a vontade em tocar com eles também em grupos de pagode.

Contudo, mesmo com um interesse recíproco, havia um receio dos colegas em me convidar porque, na sua representação (como eu iria saber depois em conversas informais), eu seria um "músico profissional, que toca um instrumento caro (flauta e sax) e, portanto, leva a música de maneira séria, com diploma e leitura de partitura". Esta visão estaria em contraposição com outra: a de que eles, pagodeiros, seriam "amadores, batuqueiros sem formação musical que não sabiam ler partitura", portanto, nos seus termos, desprovidos de uma aproximação mais séria com o ofício musical. A barreira só seria quebrada em 2009, quando fui convidado a tocar no Firulla após nossas relações se estreitarem.

Para concluir esta parte, creio que podemos trazer as representações narradas anteriormente para o campo das discussões entre as chamadas alta e baixa cultura, fomentadas em Gans (1974, p. xi) e reproduzidas pela sociedade por meio de um sistema que impõe seu discurso hegemônico favorecendo os apreciadores dos gêneros musicais ditos "cultos" em detrimento da desvalorização das culturas de massa.

Considerações finais

A proposta de levar o ensino do pagode romântico para a sala de aula de uma escola pública, por meio de um projeto piloto, é uma tentativa de agregar agentes interessados em articular uma maneira alternativa de produzir educação e conhecimento no campo da Música. Em vista das dificuldades encontradas para se equalizar os anseios dos atores que circulam no ambiente escolar, o objetivo principal do trabalho é o de buscar uma aproximação entre pesquisador e pesquisados, colocando ambos como sujeitos no processo.

A empreitada objetivamente só terá início neste ano, no entanto, pesquisas em andamento, como as que estão acontecendo no Rio de Janeiro e no Recôncavo baiano, acenam para um caminho de dificuldades sim, mas com possibilidades de realizações importantes balizadas pela questão central do diálogo.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Samuel. *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, 10, 2006.

ARROYO, Margarete. *Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical*. In: Revista da ABEM, Porto Alegre, n. 5, p. 13-20, 2000.

CAMBRIA, Vincenzo. *Etnomusicologia Aplicada e 'Pesquisa Ação Participativa': Reflexões Teóricas Iniciais para uma Experiência de Pesquisa Comunitária no Rio de Janeiro"*. In:

Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004a. Disponível em: http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/VincenzoCambria.pdf

_____ . *No balanço da Maré: Reflexões em torno de uma experiência de "Etnomusicologia Participativa"*. In: Anais do II Encontro Nacional da ABET, 2004b.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ: 2002.

COMPANHIA DE HABITAÇÃO DE LONDRINA (COHAB-LD). *Lei específica de Zonas Especiais de Interesse Social – ZEIS. Etapa III - Delimitação e classificação das Zonas Especiais de Interesse Social – Documento Propositivo*. Londrina, 2009.

DAYRELL, Juarez. *A escola como espaço sócio-cultural*. In: DAYRELL, Juarez (org.). *Múltiplos olhares sobre educação e cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

FELD, Steve. *Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression.* Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1982.

FIALHO, Vânia. *Hip Hop Sul*: um espaço televisivo de formação e atuação musical. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática educativa.* 41ª impressão. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. *Pedagogia do Oprimido*. 48ª reimpressão. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GANS, Herbert J. *Popular culture and high culture: An analyses and evaluation of taste*. Nova Iorque: Basic Books Inc., 1974.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). In: *Primeiros Resultados do Censo 2010*. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/populacao_por_municipio.shtm. Acesso em: 29 nov. 2010.

KLEBER, Magali O.; CACIONE, Cleusa Erilene dos S.; ERTHAL, Júlio César S. *Educação musical e movimentos sociais*. In: Anais do XIX Congresso da Associação Brasileira de Educação Musical, 2010.

LEME, Mônica Neves. *Que Tchan é Esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003.

LUCAS, Maria Elizabeth. Etnomusicologia e Educação Musical: perspectivas de colaboração na pesquisa. Boletim do NEA - Núcleo de estudos avançados - Educação Musical, v.3, n.1, p. 9-15, abril, UFRGS, 1995.

MARQUES, Francisca. *Educação comunitária como prática de etnomusicologia aplicada: Reflexões sobre uma experiência no Recôncavo baiano*. São Paulo: Revista USP, nº 78, pp.

130-138, junho/julho/agosto/2008.

NOVAES, Regina. *Os jovens de hoje: contextos, diferenças e trajetórias*. In: ALMEIDA, Maria Isabel M.; EUGENIO, Mirian (orgs.). *Culturas jovens: Novos mapas do afeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

PERFIL DO MUNICÍPIO DE LONDRINA – 2009 (ANO BASE 2008). Publicação da Secretaria Municipal de Planejamento. Disponível em: http://www1.londrina.pr.gov.br/dados/images/stories/Storage/sec_planejamento/perfil/perfil2009_anobase2008_.pdf. Acesso em: 19 jul. 2010.

QUEIROZ, Luis Ricardo S. *Educação Musical e Etnomusicologia: uma reflexão sobre as contribuições do estudo etnomusicológico para a área de educação musical*. In: Anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, Porto Alegre: ANPPOM, 2003. p. 772-79.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people.* Cambridge: Cambridge University Press,1987.

SILVA, José Carlos Gomes da. *Arte e Educação: a experiência do movimento Hip Hop paulistano.* In: ANDRADE, Elaine Nunes. *Rap e educação – Rap é educação.* São Paulo: Summus, 1999.

SOUZA, Jusamara; FIALHO, Vânia Malagutti; ARALDI, Juciane. *Hip hop*: da rua para a escola. Porto Alegre: Sulina, 2005.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia de Pesquisa-ação*. São Paulo: Cortez, 16ª. ed., 2008.

TROTTA, Felipe. *Samba e Mercado de música dos anos 1990*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – PPGCOM – ECO. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2006.

TYGEL, Julia Z. *Etnomusicologia Aplicada: uma Reflexão Crítica sobre as Metodologias de dois projetos de Pesquisa e Ação*. Instituto de Artes, Unicamp, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, 2006.

Música Jê Meridional: preliminares para um estudo comparativo

Paola Andrade Gibram
paolagibram@hotmail.com
UFSC

Kaio Domigues Hoffmann
kaiodh@hotmail.com
UFSC

Resumo
O texto apresenta brevemente características das músicas Kaingang e Xokleng (Jê Meridionais) com o intuito de iniciar uma comparação entre alguns elementos dos respectivos sistemas musicais. Através do diálogo entre as etnografias das duas formações sociais, aponta-se para semelhanças e diferenças nas canções e em seus usos – o mito, a história, o ritual e a política comparecem aqui como domínios constitutivos destes universos musicais.

Palavras-chaves: Música Jê Meridional, Kaingang, Xokleng.

Abstract
This work presents briefly characteristics of Kaingang and Xokleng music (Southern Jê) in order to compare some elements of their musical systems. Through the dialogue between the ethnographies of the two social formations, similarities and differences between the songs and theirs uses are highlighted – myth, history, ritual and politics are understood here as constitutive domains of these musical universes.

Keywords: *Southern Jê Music, Kaingang, Xokleng*.

Seria possível pensarmos em uma paisagem musical Jê? Seriam os marcadores linguísticos e culturais pertinentes para diferenciar as musicalidades das distintas sociedades ameríndias?

Tais questões já foram levantadas por outros pesquisadores preocupados em elaborar um estado da arte da etnomusicologia nas terras baixas da América do Sul (Menezes Bastos, 2007a; Beaudet, 1993). Este texto, longe de buscar uma resposta para esta questão, procura iniciar uma reflexão sobre possíveis conexões entre estes planos a partir de um ponto de escuta mais reduzido: comparar as musicalidades de dois grupos linguisticamente aparentados – os Kaingang e Xokleng do sul do Brasil, classificados na literatura como jê meridionais.

Como tais autores já assinalaram, o estudo sobre as músicas ameríndias nas TBAS é relativamente recente. Apesar disso, esta produção etnomusicológica regional vem passando por um aumento significativo de etnografias nos últimos anos, principalmente através de dissertações e teses acadêmicas. Mas, ao mesmo tempo em que se nota tal aumento, caso levemos a sério os divisores linguísticos, pode-se frisar que, a respeito dos grupos Jê, a literatura etnomusicológica é ainda pouco numerosa – mesmo contando com uma das pesquisas de maior fôlego

sobre música ameríndia (Seeger, 1987 sobre os Suyá) e com trabalhos igualmente importantes para o desenvolvimento da disciplina (Aytai, 1985 sobre os Xavante)[1].

No caso dos Jê Meridionais, existem alguns fatores que colaboram para uma incipiência ainda mais flagrante: marcados pelo estigma da "aculturação", tais grupos não foram incluídos nos estudos do Projeto Harvard Brasil Central, que impulsionou de forma ímpar as pesquisas etnológicas no país. Devido a isso, os trabalhos que contemplaram os grupos Kaingang e Xokleng voltaram-se de forma mais veemente para aspectos do contato com a assim chamada "sociedade envolvente". Note-se que estamos aqui tratando de uma oposição constitutiva da disciplina: tudo se passa, nessa ótica, como se, de um lado, estivessem as coisas da "cultura" (cosmologia, mito, ritual, e... música) e, de outro, as da "sociedade" (contato, identidade, história, dominação)[2].

Não é de surpreender, portanto, que as pesquisas que tenham como temática central a música Kaingang e Xokleng sejam muito recentes, não existindo atualmente nenhum trabalho de fôlego sobre o assunto. Além de nossas próprias pesquisas, conta-se com o registro áudio-visual organizado por Tommasino e Resende (2000), uma monografia sobre cantos de guerra dos Kaingang da grande Porto Alegre (Arnt 2005), além de referências diluídas em outras obras (Henry, 1964, para os Xokleng; Baldus, 1937 e Nimuendaju, 1993 para os Kaingang) e algumas produções de discos feitos a partir de parcerias entre antropólogos e indígenas.

A partir deste material e de nossa própria pesquisa, este texto intenta comparar a musicalidade Kaingang e Xokleng. Note-se, porém, que a comparação incide principalmente sobre os Kaingang da Terra Indígena Xapecó (oeste de Santa Catarina) e os Xokleng da Terra Indígena Ibirama-Laklãnõ (região do vale do Itajaí no mesmo estado), fazendo eventuais referências aos indígenas da mesma etnia, mas de outras localidades[3]. Para isso, levantaremos pontos de convergência, assim como alguns afastamentos.

Introdução

Ao decidirmos estudar os sistemas musicais Kaingang e Xokleng, nos deparamos com uma variedade de musicalidades que pode ser expressa através de uma diferenciação em três

1 Pode-se adicionar ainda a tese de Lourenço (2009) sobre os Javaé, além das monografias de Gibram (2008) e Arnt (2005) sobre os Kaingang.

2 Para uma elaboração sobre as diferenças entre estas formas de fazer etnologia, ver Viveiros de Castro (1999). Note-se que tal divisão parece muito datada na história da disciplina, não sendo, de forma geral, tão extensível a trabalhos mais recentes.

3 Os Kaingang são aproximadamente 30.000 pessoas distribuídas entre os estados de SP, PR, SC e RS. A maioria dos Xokleng, cerca de 2.000 pessoas, localiza-se na TI Ibirama-Laklãnõ, existindo, porém, índios Xokleng na TI Rio dos Pardos (SC) e em Riozinho (RS).

supergêneros musicais[4]: a *música dos antigos*, os *hinos evangélicos* e a *música mesmo*. Grosso modo, a primeira está relacionada às canções dos antepassados, equacionada hoje com "cultura" e "tradição". Já os *hinos*, definidos pelos índios em função de sua letra de adoração a Deus, estão ligados ao universo pentecostal, tendo grande importância nos cultos – rituais musicais por excelência[5]. A *música mesmo* parece apontar para canções que não estão incluídas nas duas etiquetas anteriores – note-se aqui uma predileção pela música sertaneja.

Por motivos de espaço, este texto se concentra na descrição da *música dos antigos*. Vale lembrar, no entanto, que uma descrição mais intensiva do que chamamos aqui de sistema musical, deve abarcar todas as musicalidades – não só nos seus termos, mas nos modos como elas se relacionam entre si dentro da teoria musical nativa.

Dos sons kaingang: a música do *Kiki*

Para os Kaingang da TI Xapecó, a *música dos antigos*, localizada no patamar mais alto da "indianidade", é principalmente aquela presente na celebração dos mortos, o ritual do *Kiki* - ou "Fandango", como também é conhecido[6]. A saber, este rito reúne elementos cosmológicos e performáticos que remetem ao conhecimento dos *kujãs[7], sendo considerado pelos indígenas de Xapecó a principal representação ritualística da religiosidade "propriamente Kaingang"*.

O último Kiki foi realizado no ano 2000, e passa atualmente por um período de inatividade (vale notar que o rito não ocorreu durante a pesquisa de campo). A intensificação do pentecostalismo, o falecimento de importantes rezadores e do principal organizador, Vicente Fokãe, corroborou para que a promoção do *Kiki* fosse dificultada. Cogita-se a possibilidade de se retomar a realização do ritual em datas comemorativas, como o Dia do Índio; no entanto, deve-se ressaltar que existem fortes objeções quanto à realização "teatralizada" do *Kiki*. Alguns indígenas mais velhos dizem que, por se tratar de um rito de celebração aos mortos, deve ser realizado por pessoas que conhecem bem os cantos e as rezas, assim como os detalhes seqüenciais do ritual: "se cantar errado, o morto pega você". Esse medo profundo da retaliação dos espíritos celebrados – os *outros*, que podem trazer doenças e infortúnios, caso não sejam "corretamente" celebrados – parece sugerir uma existência virtual do ritual do *Kiki* entre os Kaingang, pois,

4 A idéia de gênero musical é aqui pensada em analogia com a idéia de gêneros de discurso de Bakhtin (2000), conforme elaboram Piedade (1997) e Menezes Bastos (1998 e 2007b). Supergênero musical aponta para uma categoria que pode compreender e articular mais de um gênero.

5 Por "ritual musical" nos referimos ao sentido proferido por Basso (1985) acerca dos rituais Kalapalo: para ela a natureza da performance desses rituais é musical, a música sendo a "chave" da performance.

6 Principalmente porque, além dela, existem canções que atualmente são ensinadas às crianças na escola, que recebem também o rótulo de *música dos antigos*.

7 Forma como são denominados os xamãs Kaingang. Entre os Xokleng, *kujã* recebe a glosa de "índio espiritista", em referência aos xamãs do passado.

em última instância, o perigo eminente da relação de alteridade máxima entre vivos e mortos continua sendo experienciado.

Desta forma, além dos dados obtidos em trabalho de campo realizado na Terra Indígena Xapecó, foram utilizados como fontes registros fonográficos e audiovisuais realizados durante os anos 1990, período de fortes incentivos à realização do *Kiki* por parte de pesquisadores de diversas áreas. Para as análises foram selecionados alguns exemplos escolhidos entre um repertório de 50 faixas de gravações de rezas do *Kikikoi*, encontradas em dois dos discos gravados no período em questão: "Kanhgág Jykre: Pensamento Kaingang" e "Kikikoi: ritual dos Kaingang na área indígena de Xapecó: registro áudio-fotográfico do ritual do Mortos" (Tommasino, 2000).

No *Kiki-koi* (que significa "comer o *Kiki*", bebida fermentada à base de mel, água e cachaça) encontramos uma das formas de atualização do dualismo Kaingang. Na prática ritual, os participantes se dividem de acordo com o pertencimento às metades clânicas *Kamé* e *Kanhru*, prestando serviços cerimoniais aos membros da metade oposta. O ritual consiste na celebração de mortos recentes, momento em que os Kaingang reafirmam sua oposição a eles, tornando-os socializáveis, diminuindo seu perigo frente aos vivos.

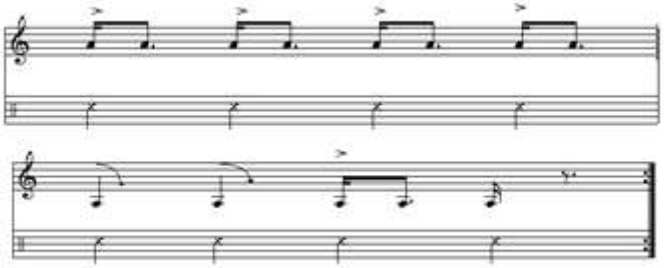
Cada canção do *Kikikoi* pertence a uma das metades. O repertório de cada metade constitui-se de rezas melódicas cantadas no Kaingang arcaico, e que são, no momento do ritual, oferecidas à outra metade (Tommasino, 2000, p.11). Há uma diferença na vocalização entre as canções *Kamé* e *Kanhru*, que resulta numa sonoridade mais clara e audível dos *Kamé* e uma sonoridade mais grave *Kanhru.*

Os chocalhos (*Xykxy*), executados junto com os cantos e rezas, são considerados instrumentos sagrados e só podem ser tocados pelos rezadores. A relação entre o toque dos *Xykxy* e os cantos, nas faixas analisadas, pode ser compreendida ora como uma relação de oposição, ora de complementaridade (o que pode também apontar para uma concepção dual).

As canções, portanto, apresentam dois elementos fundamentais: a melodia e o ritmo. Entre esses dois elementos, percebe-se em todas as canções duas formas, ou padrões, de expressão musical: aquele em que a nota forte da melodia coincide com a marcação rítmica dada pelo *Xykxy,* e aquele em que as acentuações da melodia não coincidem com a marcação do chocalho, dando a impressão de independência entre as partes.

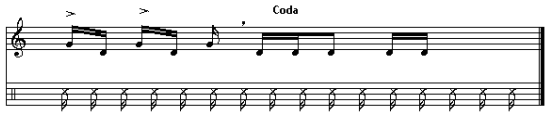
No primeiro padrão, o andamento é mais lento, oscilando em torno de 65 bpm. As notas rítmicas do *Xykxy* não preenchem os espaços da melodia, deixando espaços vazios entre as notas entoadas. Esse padrão apareceu primordialmente em cantos *Kamé*, com algumas raras exceções de trechos de cantos *Kanhru.*

Exemplo 1 - *Faixa 19 do CD Kikikoi : Reza Kamé para ser dançada no cemitério*



No segundo padrão, a marcação rítmica feita pelo *Xykxy* é feita com mais notas, e de forma mais acelerada. Isolando a parte percussiva da melodia entoada, o andamento que se registra oscila em torno de 180 bpm. O canto, porém, mantém um andamento mais lento, apresentando como tempo forte notas longas, que não coincidem com o tempo forte marcado pelo *Xykxy:*

Exemplo 2- *Faixa 3 do CD Kikikoi: Reza Kanhru para benzer a bebida e iniciar o primeiro fogo*



A maioria das gravações que apresentam esse padrão são identificadas como canções da metade *Kanhru.* As melodias são cantadas numa dinâmica mais suave, o que coincide com a técnica vocal dos rezadores pertencentes a esta metade. Deve-se acrescentar que existem momentos que dois rezadores cantam juntos, numa espécie de contraponto; nestes casos, a melodia do padrão I cantada posteriormente se integra à rítmica percussiva estabelecida pelo padrão II, e as melodias, cantadas em alturas diferentes, também se entrelaçam. Nas gravações analisadas percebe-se a predominância de intervalos de quartas, quintas e oitavas, sendo que algumas canções são entoadas sem variação melódica intervalar. Note-se que a ausência de intervalos não exclui a presença de variação melódica no nível da micro-tonalidade, sendo esta percebida principalmente em canções em que, conforme a teoria ocidental, canta-se repetidamente a mesma nota.

Na instrumentação do ritual, além dos *Xykxy*, são também utilizados instrumentos de sopro feitos originalmente de taquaras, os *Turus*. Segundo diversos informantes, os sons dos *Turus* remetem ao som dos tucanos e dos passarinhos: quando mais compridos, emitem um som grave, quando mais curtos, mais agudo. Aparecem nos registros tocados transversalmente,

geralmente por homens.

Frente a essas descrições, deve-se atentar para o fato de que se existe entre os Kaingang uma preocupação com a "tradição" de sua cultura, ela se daria principalmente como uma forma de mediação cultural e política. Nessa perspectiva, se o ritual do *Kiki* não ocorre há dez anos em Xapecó, único local onde o rito ainda era realizado, a preocupação maior de alguns indígenas não estaria em retomá-lo para que sua "cultura" fosse "mantida", mas antes em retomá-lo porque ao realizarem esse rito eles estão sendo "mais índios" perante, principalmente, os olhos do Estado.

Nos dias de comemorações, como no dia do índio, o grupo de canto e danças da escola Cacique Vanhkre se apresenta: os alunos, vestidos com saias feitas de fios de corda, usando cocares e pintados com riscos ou pontos, representando a pintura corporal dos participantes do *Kikikoi* pertencentes às metades *Kamé* e *Kanhru*, respectivamente, mostram os movimentos e os cantos ensinados nas aulas de "cultura indígena". Note-se que é junto a essas apresentações da "cultura tradicional" Kaingang, que são também apresentadas composições e versões traduzidas de canções sertanejas para o idioma Kaingang, cantada pelos professores e alunos. Também nesses dias comemorativos, quando estão presentes políticos e demais "autoridades" não-indígenas, é comum que se apresente a versão do hino nacional brasileiro traduzida para o idioma Kaingang.

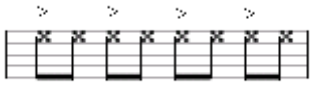
Dos sons xokleng: a *música dos antigos*

Entre os Xokleng a *música do mato* é o sinônimo mais corrente para o que chamam também de *música dos antigos*. Ela ocupa um lugar simbólico que aponta para o universo mítico do grupo: trata-se das canções que eram cantadas pelos *índios do mato* – aqueles que andavam nus pela floresta, caçando e catando mel e pinhão, assaltando e matando os *zug* (inimigos/brancos) –, personagens do *tempo do mato*, aquele período anterior à *saída do mato*, também chamada de "pacificação": evento histórico com pertinência mítica que marca uma ruptura no pensamento nativo, sendo a partir dali que são dadas as condições de possibilidade para uma existência humana plena (dentro da moral e sociabilidade "da sistema do índio").

A *música do mato* é construída pelos Xokleng como algo em permanente risco de extinção, a escassez de competência para cantá-la sendo constantemente lembrada: somente alguns anciãos a conheceriam – por mais que seja possível encontrar outras faixas etárias que a pratiquem. Tomando a metáfora lévi-straussiana entre modos frios e quentes de perceber o devir histórico (Lévi-Strauss, 1989), poder-se-ia pensar aqui em uma musicalidade fria, já que a *música do mato* parece ser construída através da valorização de sua permanência escassa (o

que os *índios do mato* cantavam), de sua imutabilidade relativa ao seu tempo (mítico) de criação – atualmente não se compõem canções neste gênero[8]. Desta forma, a concepção musical nativa parece inverter de modo simétrico o caráter profético que Attali (1985) concede à música – ao invés de conter o cerne do que está por vir nas relações sociais, para os Xokleng ela parece apontar para o que já foi no plano das relações no tempo mítico.

As canções *do mato* com as quais entrei em contato durante meu campo se utilizam basicamente de dois instrumentos: a voz e o chocalho (*txy*), também chamado "chacoalho". Nas execuções presenciadas, é tocado sempre da mesma forma, movendo o antebraço para cima e para baixo, até um ângulo um pouco maior que noventa graus em relação ao braço. Quando embaixo, o som do chocalho é mais forte e curto, em *stacatto*; em cima, menos acentuado e mais contínuo. O som resultante pode ser representado através de duas colcheias, as marcas em cima da primeira nota apontando para a dinâmica acentuada e mais pausada (*stacatto*) com relação à segunda:



A velocidade de execução (andamento) parece depender não apenas da canção, mas também do executante. De forma geral, as canções que variam seu andamento entre *andante* e *moderato* (de 75 a 115 bpm), o executante sendo aqui também um fator decisivo: os andamentos mais lentos foram executados por uma mesma pessoa, os mais rápidos por outra – como se houvesse uma velocidade onde cada músico preferisse operar.

O timbre do chocalho parece tem grande importância: deve produzir um som forte/alto e claro. Na ausência de um chocalho que seja considerado bom pelo músicos, é possível que ele se negue a cantar uma canção, preferindo aguardar uma oportunidade em que exista um chocalho melhor. Nota-se, a partir disso, que sem o chocalho não há canção: não parece haver aqui uma hierarquia explícita que o marque com o rótulo "acompanhamento", jogando-o para um plano menos importante da canção. Não, chocalho e voz trabalham juntos para construir uma *canção do mato* – que, como sugerido, se quer tal qual as canções que os índios (do mato) cantavam no tempo mítico.

A voz, ao longo de muitas canções, conforme já notado por Henry (1964[1941]: 200),

8 Sendo esta música então a mimese do tempo originário, logicamente não se pensa em algum tipo de variação (composição) intencional neste gênero. Trata-se de uma musicalidade fria cuja eficácia está muito ligada à reprodução de uma forma colocada anteriormente – um investimento mais na reprodução do que na produção, portanto (mesmo que pragmaticamente a reprodução consista em algum tipo de produção/transformação, com resíduos e refrações).

trabalha principalmente sob uma única nota (altura) – nas canções gravadas as notas variam, numa representação ocidental, de sol#3 (415.30 hertz) a mi4 (659.25 hertz), uma mesma canção podendo ser executada em notas diferentes (geralmente por diferentes músicos). A partir desta nota ocorrem variações silábicas, durativas e de intensidade. Tudo isso ocorrendo simultaneamente ao som emitido pelo chocalho. Além das variações apontadas, podem ocorrer outras, relacionadas às alturas. Um recurso frequente é a elevação progressiva no desenvolver da canção. Por exemplo: uma canção inicia em dó#4 (554.3 hertz), e quando a nota apresenta duração mais longa, a elevação se dá em um micro-tom. Prosseguindo na nota agora alcançada, aumenta-se depois mais um micro-tom, e assim por diante, até que atinge-se um ré4 (587,3 hertz), retornando mais tarde ao dó#4. Pela sistematicidade com que tal elevação ocorre (nessa e noutras músicas), ela não deve ser deixada de lado, considerada menos importante ou insignificante. Notamos ainda que a referida micro elevação se deu com maior frequência nas execuções de um músico – a possibilidade de tal recurso ser uma espécie de assinatura sua, portanto, não está descartada. Os padrões durativos deste exemplo parecem ir de colcheias à semibreves – a micro elevação na altura muitas vezes coincidindo com a nota de maior duração. Também é possível encontrar, na amostra de música gravadas, saltos de quarta justa e oitavas.

Os Xokleng afirmam que não é possível traduzir as *canções do mato*. É importante ter em mente que a incompreensão acerca da letra – tanto pelo músico como pela audiência e por motivos diversos (letra arcaica, estrangeira etc.) –, antes que um fenômeno raro e exótico, é algo extremamente abrangente e comum (Menezes Bastos, 1996). Se, conforme afirma Ingold (2000), a diferença entre linguagem musical e verbal é antes uma diferença de grau do que de qualidade, trata-se de tentar descobrir para onde apontam estas canções, olhando e ouvindo as relações que elas estabelecem e que se estabelecem a partir delas.

Uma das ocasiões mais importantes em que a *música do mato* torna-se audível é nas cerimônias do dia do índio. Grosso modo, este evento é marcado por uma ênfase nas relações políticas do grupo com representantes do Estado e de municípios vizinhos, que são convidados para a cerimônia, levada a cabo através de uma mimese das cerimônias cívicas: discursos em um palanque improvisado e o hasteamento das bandeiras nacional, estadual e municipal são alguns dos elementos presentes. Além destes, algumas encenações de rituais e histórias míticas, dos *índios do mato*. E é aqui que a *música do mato* se presentifica: cantada por algum ancião conhecedor das coisas *do mato*, ou ainda reproduzida em alguma gravação feita por um antropólogo, ela é uma das formas de acessar o repertório mítico xokleng (aqueles elementos daquele mundo qualitativamente diferente do mundo tal qual é hoje – mundo este possibilitado pela *ruptura* representada pela *saída do mato*, a partir de onde os Xokleng se posicionam politicamente na atualidade).

Há que se destacar ainda, nestas apresentações (geralmente de cantos e danças), aquele nodo que aponta para a construção de um *capital social* (Bourdieu, 1989) nas relações e negociações com o Estado nacional, a "indianidade", a "tradição" e a "cultura" sendo equacionadas com o repertório mítico *do mato*:

> seguindo uma tendência planetária cuja manifestação data pelo menos dos anos 1960, os índios cada vez mais, eles mesmos, têm adquirido a consciência de que a direção, controle e gerência da produção e circulação dos bens do universo rotulado pelo senso comum de "Arte & a Cultura" (...) constituem um aspecto absolutamente estratégico e sensível da economia e ideologia políticas do sistema mundial, compreendendo seus estados nacionais e minorias como os grupos étnicos" (Menezes Bastos, 2009, p. 4-5).

Além das *canções do mato*, um coral evangélico xokleng canta hinos traduzidos para a língua vernácula.

Considerações Finais/Iniciais

Através destas duas breves descrições se descortinam vários pontos de encontro entre as músicas Kaingang e Xokleng. Em ambos os grupos, o significado linguístico das letras das *músicas dos antigos* é ofuscado, seja por tratar-se de sílabas musicais não articuladas a uma construção semântica textual, seja por tratar-se da língua vernácula em versão arcaica. Curiosamente, as músicas sertanejas e os hinos só são passíveis de apresentações nas cerimônias do dia do índio, quando traduzidas para o idioma nativo – o que é obscurecido em uma é enfatizado em outra, ambas servindo para a construção de uma diferença no âmbito das negociações com representantes do Estado nacional.

A instrumentação também se assemelha nos dois casos: voz e chocalho, sem que haja uma hierarquização explícita entre eles – o chocalho é aqui também, algum tipo de voz, indispensável para as execuções. As maneiras de tocá-los e de articulá-los com a voz humana é que parecem diferir[9] – o que apenas estudos (futuros) mais formais poderão indicar.

Os rituais nos quais estes ameríndios tocam suas *canções dos antigos* também parecem divergir: enquanto entre os Xokleng o uso coletivo das canções está associado quase exclusivamente a uma forma de acesso ao seu repertório mítico e às políticas com os brancos, entre os Kaingang a associação das canções de um rito específico ligado aos mortos parece ainda causar certa estranheza e receio em convertê-las em instrumentos de sensibilização política voltadas para o mundo dos brancos[10]. Mesmo assim, a possibilidade de tal uso (a construção de

9. Apesar de que em ambos os casos a idéia de independência e complementaridade poderem, a princípio, ser aplicados.

10. Na própria organização formal do ritual estas diferenças entre os Xokleng e os Kaingang parece se explicitar – o que, mais uma vez, apenas outro texto poderia demonstrar mais detalhadamente.

um recurso político [a "indianidade"] perante o Estado nacional) aparece contemplada entre os dois grupos – ponto de convergência que parece extensível também às outras formações sociais ameríndias da América do Sul.

Enfim, todas estas questões, mesmo quando assim preliminarmente esboçadas, podem fornecer elementos para pensar em uma paisagem musical jê meridional – uma paisagem não uniforme, mas transformacional, em movimento e diálogo com aspectos análogos nas relações de ambos os grupos. Este texto, de forma exploratória e não exaustiva, procurou levantar alguns destes aspectos – primeiro passo para que uma comparação mais demorada e detalhada possa ser realizada.

Bibliografia

ARNT, Mônica de Andrade. *Os cânticos de guerra de grupos kaingang na grande Porto Alegre*. Trabalho de Conclusão de Curso do curso de Ciências Sociais, UFRGS. Porto Alegre, 2005.

AYTAI, Desidério. *O mundo sonoro xavante*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Coleção do Museu Paulista, Etnologia, vol. 5, 1985.

ATTALI, Jacques. *Noise*: The Political Economy of Music. Manchester: Manchester University Press, [1977] 1985.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BALDUS, Herbert. *Ensaios de etnologia brasileira*. São Paulo, Editora Nacional, 1937.

BASSO, Ellen B. *A musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performances*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

BEAUDET, Jean Michel. "L'ethonomusicologie de l' Amazonie". *L' Homme*, 126-128, 1993.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

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

INGOLD, Tim. *The perception of the environment*: essays on livelihood, dwelling and skill. London and New York: Routledge, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, [1962] 1989.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A "Origem do Samba" como invenção do Brasil (Por

que as canções têm música?). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, ano 11, n. 31, 1996.

_____. Músicas Latino-Americanas, hoje: musicalidades e novas fronteiras. *Antropologia em Primeira Mão*, n. 29, PPGAS-UFSC, Florianópolis, 1998.

_____. *Música nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte*. Mana, v.13, p. 293 - 316, 2007.

_____. Para uma antropologia histórica das relações musicais Brasil/Portugal/África: o caso do fado e de sua pertinência ao sistema de transformações lundu-modinha-fado. *Antropologia em Primeira Mão*. n. 102, PPGAS-UFSC, Florianópolis, 2007b.

_____. Como o Conhecimento Etnomusicológico é Produzido? Trabalho de Campo, Produção de Conhecimento e a Apropriação Indígena da Fonografia – O Caso Brasileiro Hoje. *Antropologia em Primeira Mão*. n. 113, PPGAS-UFSC, Florianópolis, 2009.

NIMUENDAJÚ, Curt. *Etnografia e indigenismo: sobre os Kaingang, os Ofaié-Xavante e os índios do Pará.* Campinas: Ed. da UNICAMP, 1993 [1913].

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. **Música Yepa-masa**: por uma antropologia da música no Alto Rio-Negro. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – PPGAS-UFSC, Florianópolis, 1997.

SEEGER, Anthony. *Why Suya sing: a musical anthropology of an amazonian people*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004 [1987].

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Etnologia Brasileira. In Miceli, Sérgio (org.), *O que ler na ciência social brasileira*. São Paulo: Ed. Sumaré, 2ª ed., 1999.

TOMMASINO, Kimiye; RESENDE, Jorgisnei Ferreira de: *Kikikoi – ritual dos Kaingang na área indígena de Chapecó: registro áudio-fotográfico do ritual do Mortos*. Londrina: Midiograf, 2000.

Discografia

KANGHÁG JIKRE: Pensamento Kaingang. Realização NIT, MARS. 2001.

ETNICIDADE JUDAICA E CÂNTICOS DO SHABAT EM RECIFE/PE

Keila Souza Fernandes da Cunha
keilapitica@yahoo.com.br
UFPB

Resumo
Este trabalho tem como foco as canções do *Shabat* como marcador identitário e seus contextos sócio-culturais. Busca-se refletir sobre as possíveis relações entre a música realizada durante o Shabat, uma prática cultural/religiosa realizada por alguns judeus recifenses, com a própria identidade judaica. Atualmente algumas famílias judaicas descendentes de imigrantes no Recife, mesmo sendo impactadas pelos processos dinâmicos das mudanças culturais que afetam as sociedades contemporâneas, ainda acendem as velas ao entardecer da sexta feira, dando início assim a uma prática que é tão antiga quanto à própria história do judaísmo. Tendo em vista a existência de um repertório musical específico para tal e que o mesmo é usado nas celebrações do Shabat por milhões de judeus no mundo todo, a pesquisa em andamento enfoca o papel da música com suas funções, bem como sua execução no lar judaico e na sinagoga, locais estes onde se pratica o Shabat, sendo esta um tipo de investigação que envolve a pesquisa em campo com coleta de dados para uma análise principalmente qualitativa e complementarmente quantitativa objetivando esclarecer a relação música-identidade. Ainda dentro da concepção Etnomusicológica, este estudo busca compreender dentre muitos outros aspectos a relação entre a música shabática e a questão da etnicidade, tema bastante recorrente em pesquisas acadêmicas no século XXI das ciências sociais, considerando sua importante e crescente ligação com muitas pesquisas de caráter etnomusicológico quando as mesmas dão destaques aos aspectos musicais que constroem ou podem ser intrínsecos a uma sociedade com seus significados e simbolismos.

Palavras-chave: música judaica, identidade judaica, etnicidade.

Abstract
This study focus on the Shabat songs as an identity marker and their social-cultural contexts. Reflections are made about the possible relations between music performed during the Shabat, a cultural/religious practice of some jews from Pernambuco, and the very jewish identity. Presently some jewish families of immigrant descent in Recife, although affected by dynamic processes of cultural changes of contemporary societies, still light candles every Fridays' setting of the sun, initiating a practice so old as the very history of the Judaism. Considering the existence of a specific musical repertory for this ritual and that it is used during Sabbath celebrations by millions of jews around the world, this present investigation focus on the role of the music with its functions, as well as its execution in the jewish home and in the synagogue, places where Sabbath is commemorated. This study includes field research with data collecting for qualitative analysis and complementary quantitative treatment, in order to give an account of the relation music/identity.
Within the ethnomusicologic conception this study aimed to understand the relation between the shabat music and the ethnic factor, among many others, which has been a very recurrent subject in the 20th century academic research, emphasizing its meaning and symbolism as culture and/or as religion.
Key words: *jewish music, jewish identity, ethnicity*

Torna-se difícil definir o que é 'identidade judaica'. Possivelmente até hoje, principalmente fora de Israel, o "ser judeu" não está apenas ligado a certas práticas e rituais comuns ligados ao judaísmo, porém, a um universo bem maior que inclui, além dos laços consangüíneos, a religiosidade e o aspecto cultural envolvendo tradição, folclore, etc. Aqui o conceito de 'identidade' é tomado partindo da definição de Stuart Hall, que a conceitua partindo da visão do que ele chama de 'sujeito sociológico', afirmando que esta concepção é construída através de um princípio dialógico entre estruturas interiores e exteriores, que existem entre o indivíduo e o todo, sendo este diálogo a própria identidade e que ocorre nesse espaço entre interior e exterior:

> A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o 'interior' e o 'exterior' – entre o mundo pessoal e o mundo público. (...) A identidade, então, costura o sujeito a estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos, quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis". (HALL, 2000, p. 11-12)

Hall (2000) aborda mudanças estruturais que estão agindo sobre a identidade cultural das sociedades, provocando uma crise de identidade. Dentre muitos pontos a considerar destaca-se o que ele chama de 'Tradição' e 'Tradução', que são duas maneiras de se analisar uma sociedade atingida pela globalização. A 'Tradição' seria a tentativa de uma re-ligação com suas origens, a busca da pureza. Já a 'Tradução' seria a negociação com outras culturas em que vivem, porém, sem perda total de suas origens e tradições. Não se pode afirmar atualmente que os judeus, de maneira geral, adotam o sistema da 'Tradição' nos seus novos espaços sociais. Porém fica mais evidente, através da sua história no estado pernambucano, que a 'Tradução' ocupa uma postura mais clara, pois os mesmos não se negam ao ambiente em que estão, porém ao mesmo tempo, não perdem ou tentam não perder os vínculos com suas origens, negociando assim com o ambiente cultural em que estão sem se deixar assimilar totalmente por ele.

Possivelmente a questão da nova adaptação em terras brasileiras além de desencadear atitudes diferentes nestes imigrantes quanto ao trabalho, aos hábitos alimentares e outros fatores relacionados à sua própria sobrevivência, também, acabou por reforçar um conjunto de práticas que são comuns a uma grande parte dos judeus espalhados pelo mundo, evidenciando assim a apropriação do termo que Eric Hobsbawm (2008) bem definiu como "tradição inventada", ou seja, uma variedade de atitudes e fazeres representados simbolicamente ou através de rituais, que são estabelecidos num grupo qualquer objetivando através da repetição a continuidade de valores e comportamentos para que assim se estabeleça algum tipo de ligação com seu passado. Sendo o judeu imigrante em terras pernambucanas, conseqüentemente considerado "minoria", segundo a definição de Galliano que explica minoria como "um subgrupo da sociedade cujos membros estão sujeitos a preconceitos, discriminação, perseguição ou segregação por parte de outro subgrupo, que é considerado como maioria", e ainda acrescenta

"as minorias podem ser nacionais, lingüísticas ou religiosas" (GALLIANO, 1986, p. 237), neste caso um tipo claro de 'minoria' envolvendo as três categorias citadas por Galliano, eles mantiveram algumas das suas práticas musicais sejam elas de cunho religioso ou cultural. E, se tratando de "minoria", ainda é possível fazer uma relação com outro conceito que lida com fatores inerentes ao dilema das sociedades com suas estruturas e representatividades e que nesta pesquisa se aplica juntamente também ao fator da identidade que é o conceito de "Etnicidade" segundo a definição de Cardoso de Oliveira:

> É definido como envolvendo relações entre coletividades no interior de sociedades envolventes, dominantes, culturalmente hegemônicas e onde tais coletividades vivem a situação de minorias étnicas ou, ainda, de nacionalidades inseridas no espaço de um Estado-Nação. (OLIVEIRA, 2006, p. 89)

As comemorações culturais e religiosas em geral podem ser associadas ao que Denys Cuche classifica que, muitas vezes, a distinção de uma cultura dá-se pela vontade de diferenciar-se e essa diferenciação manifesta-se através da utilização de determinados "traços culturais como marcadores de sua identidade específica" (CUCHE, 2002, p.122) no caso dos judeus esses 'marcadores' são representados dentre muitas outras coisas, pelas suas datas comemorativas incluindo o *Shabat*.

O Pacto Perpétuo: O sentido do Shabat

O *Shabat,* segundo Kolatch (1981), é o sétimo dia da semana judaica também conhecido como 'dia do repouso' onde se deve fazer a "guarda" do sábado, ou seja, neste dia normalmente não se trabalha. Esta é uma das práticas mais antigas que boa parte dos judeus realiza até hoje no Recife, pois encontramos registros sobre o *Shabat* na Tora, que é o livro da lei, da doutrina para os judeus, também conhecida como Lei Mosaica (lei escrita por Moisés, registrada também na Bíblia dos cristãos).

O início do *Shabat* acontece na sexta-feira 18 minutos antes do pôr-do-sol indo até 42 minutos após o pôr-do-sol do sábado. A cerimônia do início deste dia ocorre em cada família com o acender de duas velas que deverão ter um tamanho suficiente a fim de queimarem durante todo o período em que durar a refeição da sexta-feira à noite. Há a oração da santificação - *Kidush do Shabat* - que é recitada pelo pai de pé, um momento em que todos se levantam e repetem textos do *Bereshit*, um dos livros da Lei Mosaica, descrevendo a origem do *Shabat.*

Normalmente antes mesmo do início do Shabat o ambiente do lar já é tomado pela atmosfera desta celebração, pois a dona da casa, ou o(a) responsável por ela, a arruma como se fosse preparar uma festa: todas as roupas de cama e banho são trocadas, a comida especial é preparada para alimentar todos durante a sexta feira à noite e o sábado também, para tal é feita um tipo de comida própria que pode ser conservada até o dia seguinte e principalmente todas

as obrigações corriqueiras são revistas e "resolvidas" antes do início do Shabat, já que quando o mesmo se inicia, pela Halachá (lei judaica) devem cessar todos os trabalhos relacionados com a vida cotidiana, principalmente os profissionais, na realidade existe um relação de trinta e nove atividades que devem ser suspensas enquanto durar o Shabat, contudo, nem sempre ela é cumprida rigorosamente.

Antigamente durante todo o Shabat, ocorriam três refeições e a terceira e última refeição era intercalada por cânticos em hebraico e aramaico. Atualmente também acontecem músicas específicas na realização do mesmo como afirma Tânia Kaufman:

> Desde 1995, também um grupo não ortodoxo mobiliza casais na faixa etária entre 30 e 40 anos, para celebração do Shabat em encontros semanais. Nessas reuniões são priorizadas as discussões baseadas no Talmude; retoma-se o hábito de acender as velas do Shabat; elege-se, para discussão, a parashá da semana; debatem-se temas correlatos ao judaísmo; entoa-se música especial de Shabat; e finaliza com uma confraternização em torno de comida e bebidas típicas da ocasião. (KAUFMAN: 2000, p.181[*grifo meu*])

Segundo um dos principais dicionários sobre judaísmo, organizado por Mucznik (2009), as canções de Shabat fazem parte do ritual de uma maneira muito especial sendo realizadas principalmente com a chegada do Shabat, e que, ao longo do tempo, vieram sendo traduzidas, readaptadas e rearranjadas, mas todas elas transmitindo o mesmo sentimento de alegria e devoção deste dia que para os judeus se constitui no 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 das canções que exprimem o significado deste dia bem como demonstram a devoção e amor dos judeus para com este dia santificado:

> 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. (MUCZNIK et Al, 2009, p. 663)

"Lechah Dodi" exemplifica bem as muitas canções que se cantam no Shabat (figura 1 - abaixo):

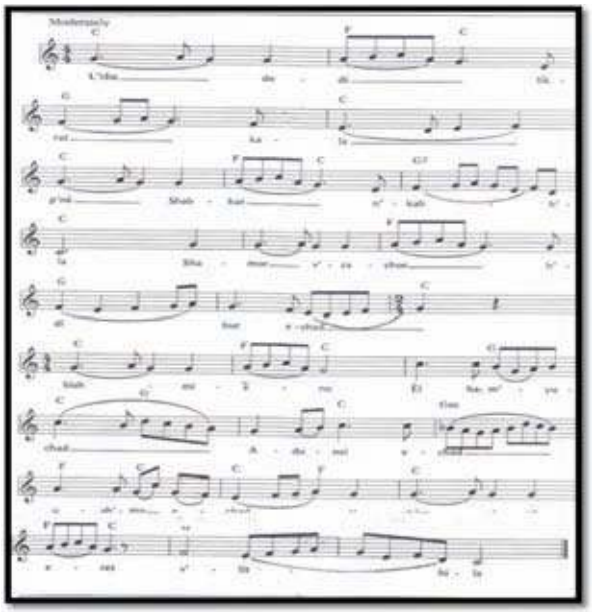


Figura 1

Esta música também faz parte do repertório de canções executadas pelos judeus em Recife, no momento das reuniões em família ou nas sinagogas, situadas no bairro de Boa Viagem e no bairro da Torre. A pesquisa em questão estuda os espaços citados (as duas sinagogas e em torno de cinco famílias), através da observação em campo, de entrevistas semi-estruturadas, depoimentos, de gravações em áudio e vídeo e da pesquisa bibliográfica.

Blacking (1976) acrescenta que o comportamento musical, de uma maneira geral, é como sistemas e estruturas, produzidos pelo próprio homem e qualquer que seja sua análise, deve-se levar em consideração estas estruturas que 'sustentam' a música. Já segundo Alan P. Merriam (1964), existem funções que podem explicar o fazer musical, ou seja, sua execução num determinado meio e/ou contexto cultural e social, estando esta música que os judeus realizam durante o Shabat, associada à pelo menos três destas funções sendo elas:

1-'<u>função de representação simbólica</u>', 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:

> No século III, os devotos da Judéia recebiam a chegada do Shabat com canções alegres e com o recitativo de salmos de louvor. 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)

2-'<u>função de validação das instituições sociais e rituais religiosas</u>', por ser realizado

tanto nas casas das famílias judaicas quanto também nas sinagogas em horários determinados considerando que estes espaços são sociais (família) e religiosos (sinagoga) "O Shabat é a afirmação em termos religiosos e sociais dos direitos do homem diante de Deus." (MUCZNIK et al, 2009, p. 661)

3-'função de integração social', pois durante toda a prática do *Shabat*, desde o acender de velas até a alimentação especial que é servida, promove-se o encontro da família ou das famílias, amigos e até convidados, gerando assim uma integração social, onde todos participam desta prática judaica.

> Desde épocas remotas também é costume respeitado pelos fiéis, ao final do serviço religioso da sexta-feira à noite na sinagoga, convidar algum homem pobre – seja ele um estranho sem lar ou um forasteiro de passagem – a entrar e sentar-se como convidado de honra no seio da família na mesa do Shabat. (MUCZNIK et Al, 2009, p. 666)

O tipo específico de alimentação no *Shabat*, intercalada por leituras do Talmude, discussões sobre judaísmo e cânticos especiais, buscam retratar de alguma forma suas origens através de simbolismos e representações, como por exemplo, a quantidade em dobro do pão representa a quantidade de maná, o alimento que os israelitas comeram no deserto depois do êxodo egípcio, que era recolhido em sobras na véspera do *Shabat*. Para que hoje houvesse uma 'memória' foi necessário uma continuidade de práticas ao longo do tempo, que conscientizassem as gerações atuais da história ocorrida no passado, mesmo que estas atuais gerações estejam vivendo a modernidade.

O Estudo da Música do Shabat e Etnicidade

No âmbito do conhecimento científico etnomusicológico, ressalta-se a interdisciplinaridade com a antropologia, pois a realização deste requer análises sobre práticas musicais bem como sua aplicação, observação de um 'campo' musical distinto com suas características, uma leitura histórica do tema em estudo relacionado com sua prática atual, e no âmbito do conhecimento científico antropológico, pois trata a questão social quando se refere a 'transmissão', envolvendo pessoas que convivem e praticam um determinado tipo de música num meio comum a elas, além de refletir a respeito do fator "etnicidade", quando o estudo repensa a música shabática como um dos veículos de uma identidade, seja ela cultural, social, ou religiosa.

Este direcionamento voltado a questões de identidade, de cultura, de minorias e grupos sociais, ao contrário de enaltecer posturas preconceituosas, busca compreender aspectos relacionados ao que é inerente a qualquer agrupamento de seres humanos e que, conseqüentemente, geram a sociedade, a religião, a cultura, etc., tal qual o próprio ser humano, estes aspectos estão em constante modificação e adaptação, sendo isto o sentido de sua manutenção diante da diver-

sidade existente no mundo. Uma vez que se objetiva pesquisar a questão da identidade étnica num tipo de música que é restrito a um grupo cultural, é também útil perceber que esta música é componente presente no contexto cultural pesquisado, ou seja, a música faz parte da cultura, que, por sua vez, busca relacionar-se com esta identidade étnica que é publicamente assumida e declarada, para tanto uma pesquisa que tenha como objetivo o conhecimento tanto da cultura quanto da identidade é deveras importante e válido para a pesquisa científica em si e para os processos de investigação acadêmica, como cita Oliveira, "Ambas, tanto cultura quanto identidade, enquanto dimensões da realidade intercultural, são relevantes para a investigação." (OLIVEIRA, 2006, p. 35). Ressalta-se aqui a postura científica do pesquisador diante de qualquer que seja o objeto pesquisado, pois atualmente a pesquisa científica visa contribuir ao respeito ético que deve permear o processo de pesquisa em todas suas etapas, sem avaliações vazias e inconsistentes, assim favorecendo uma melhor compreensão do objeto estudado com suas particularidades, diferenças e semelhanças, mais uma vez, como afirma Cuche:

> Não é o cientista que deve fazer 'controles de identidade'. O papel do cientista é outro: ele tem o dever de explicar os processos de identificação sem julgá-los. Ele deve elucidar as lógicas sociais que levam os indivíduos e os grupos a identificar, a rotular, a categorizar, a classificar e a fazê-lo de uma certa maneira ao invés de outra. (CUCHE, 2002, p. 187-188)

Cuche chama a atenção para o fator da identidade e sua relação com a permanente transformação que permeia cada grupo social, afirmando que há uma construção e desconstrução do processo de criação das 'identidades' e que isto ocorre dentro da mudança social: "A identidade se constrói, se desconstrói e se reconstrói segundo as situações. Ela está sem cessar em movimento; cada mudança social leva-a a se reformular de modo diferente." (CUCHE, 2002, p. 198)

Observando a música enquanto arte, e esta como um componente cultural, pode-se tratar a identidade pelo viés da cultura que compreende o ser humano do ponto de vista social, grupal e não meramente um 'descendente' ligado pelos laços consangüíneos e determinantes a este ou aquele, mas sim, como afirma Cuche (2002), ter uma visão de 'identidade' dentro de uma abordagem culturalista que enfatiza a coletividade e a socialização de características resultantes da herança cultural. As canções shabáticas merecem um estudo científico mais dirigido porque podem ser vistas como traços culturais que se fazem presentes na comunidade judaica para sua afirmação e manutenção, isto de acordo com que Cuche afirma: "Também, para definir a identidade de um grupo, o importante não é inventariar seus traços culturais distintivos, mas localizar aqueles que são utilizados pelos membros do grupo para afirmar e manter uma distinção cultural". (CUCHE, 2002, p. 182)

Uma das muitas justificativas sobre o estudo da identidade judaica através da música no

Recife, também se dá como uma forma de incentivo a qualquer que seja a formação cultural ou religiosa, visto que o Brasil é um país de diversidades, sendo, portanto, um vasto campo de pesquisa, não somente para a etnomusicologia que já vem desenvolvendo pesquisas relacionadas a grupos indígenas, comunidades quilombolas, sociedades urbanas, etc, bem como para a Antropologia, a Sociologia, a Psicologia Social, que de uma maneira geral já desenvolveu e desenvolve vários estudos sobre questões de identidade, relações étnicas, etnicidade, etnoética, dentre outros. Portanto não se deve desclassificar a importância de estudos que contemplem as questões anteriormente citadas, bem como o que a interação entre culturas diferentes podem trazer, através de trocas que são construtivas, pois cada cultura possui características próprias que as tornam diferentes e singulares em relação a outras culturas e mesmo porque nenhuma identidade é construída por si só tendo a necessidade de interagir com o meio para que se estabeleça. Muitos aspectos de uma sociedade podem se constituir fatores de identificação, como por exemplo, a alimentação, as vestimentas, a economia, a religião, as artes, o que, em termos analíticos, vão muito mais além do que os símbolos pátrios que a grande maioria dos países no mundo possuem, como a bandeira, o brasão e o hino, até porque cada nação constituída e representada legalmente, tem em si inúmeras sociedades distintas que muitas vezes se portam diferentemente até mesmo no fator da linguagem.

Uma Breve Conclusão

Em suma, diante da pesquisa sobre as canções do Shabat, envolvendo construções simbólicas, afirmações de tradições, religiosidade, atitudes culturais e sociais na comunidade judaica em Recife/PE, nota-se que o estudo etnomusicológico e o fator da etnicidade podem caminhar juntos de modo a favorecer estudos a respeito do fazer musical e próprio reconhecimento identitário, principalmente quando este fazer musical encontra-se intimamente ligado a questões que envolvem costumes e identificações de um determinado grupo, perspectiva esta bastante apropriada para outros desbravamentos no campo científico musical. Esta pesquisa sobre a música do Shabat na comunidade judaica do Recife/PE veio confirmar uma das observações mais relevantes que a Etnomusicologia, enquanto ciência, já apresentou através de outras pesquisas, de suas teorias e publicações: a de que a música pode sim ser um vínculo de identificação cultural, religiosa, social e etc, mesmo que este vínculo – a música – passa pelas transformações que são inerentes aos processos relacionados com a transmissão oral, ou seja, mesmo que a música sofra alterações no decorrer da sua existência ela não perde o sentido de ser, e o mais importante, ela existe justamente porque se modificou com os inúmeros impactos dinâmicos de cada sociedade que a reinventou, permitindo assim sua continuidade até os dias de hoje e quem sabe por outros anos que estão por vir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLACKING, John. *How Musical is Man?* 5 ed. London: University of Washington Press, 1995. (versão traduzida);
CUCHE, Denys – *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais;* tradução de Viviane Ribeiro, Bauru: EDUSC, 1999;
GALLIANO, A. Guilherme. *Introdução a Sociologia*. São Paulo, Harbra Ltda, 1086;
HALL, Stuart - *A Identidade Cultural na Pós-modernidade,* Rio de Janeiro: DP&A, 2000;
HOBSBAWM, Eric. RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: paz e Terra, 2008;
KAUFMAN, Tânia Neumann - *A Presença Judaica em Pernambuco,* Recife: Bagaço, 2000;
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;
NETTL, Bruno. Introduction: Studying Musics of the World's Cultures. In: NETTL, Bruno et AL. Excursion in world music. 2. Ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997;
OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Caminhos da Identidade: Ensaios sobre Etnicidade e Multiculturalismo.* São Paulo, UNESP, 2006;
SEEGER, Anthony - "Porque os índios Suyá Cantam para suas Irmãs" In: VELHO, Gilberto (org) *Arte e Sociedade - Ensaios de Sociologia e Arte.* Rio de Janeiro, Zahar , 1977.

PRÁTICAS MUSICAIS DA CIDADE.
A PRAÇA ONZE DO RIO DE JANEIRO ENTRE MITOS, MEMÓRIAS E URBANIDADES

Laura Jouve-Villard
jvlaura@gmail.com
EHESS Paris, França.

RESUMO
Esta comunicação apresenta o tema desenvolvido em minha atual pesquisa de doutorado em antropologia da música, onde proponho questionamentos e reflexões sobre as relações entre música e cidade. Deste modo, analiso a natureza e os graus de interferência entre as práticas musicais e o espaço urbano. O termo "música urbana" é amplamente usado em estudos etnográficos sobre as músicas nas cidades e no âmbito da produção cultural parisiense. Porém, a utilização de tal termo deve vir acompanhada de uma prévia problematização. Neste sentido é conveniente questionar: como se fabrica a "urbanidade" de uma música? Seguindo lógica inversa, cabe perguntar: como se constrói a "musicalidade" de uma cidade ?

Palavras-chaves : música urbana, Praça Onze, samba

ABSTRACT
This paper presents the thematic developed in my PhD dissertation of Anthropology of music, within which I question the relations existing between the music and the city. I am working to analyse the nature and the degree of interference between musical practices and the urban space. This expression, "urban musics" is widely used within the range of ethnographic studies about musics in cities and in the world of cultural production. Nevertheless, the use of this expression could be acompanied by the following problematic : how does the urbanity of a music is being made ? And inversely, how does the "musicality" of a city is being constructed ?

Key-words : *urban music, Praça Onze, samba.*

Falamos efetivamente de "músicas urbanas" para fazer referência aos gêneros musicais que teriam se constituído em um contexto urbano. O rap francês, bem assimilado aos subúrbios do nordeste parisiense, é um exemplo disso, entre outros. Alguns gêneros musicais estão tão associados a uma cidade que se tornam um atributo qualitativo maior dela: como o Fado de Lisboa, nas bandas de Valência, na música eletrônica de Detroit, no Jazz da Nova-Orleans, no Tango de Buenos Aires etc... Inversamente, a cidade pode eleger também um tipo singular de um gênero musical. Por exemplo o rap de Marseille, no sul da França defende características afixadas como singulares em frente do rap da Seine Saint Denis, no subùrbio parisiense.

Nestes casos, a influência recíproca da música e da cidade parece ser transparente. É precisamente esta evidência que pretendo questionar: como explicar estes jogos de espelhos entre uma música e uma cidade ? Por quais processos esta identificação se fabrica? É grande a

tentação de explicar esta ligação por uma lógica quantitativa, contabilizando lugares de música em uma mesma cidade ou da quantidade de músicos e compositores que podem ser associados a um mesmo gênero musical. Pareceria esta uma razão suficiente para que determinados gêneros musicais sejam associados a tal cidade ou até mesmo que esta cidade seja eleita como uma cidade onde se encontra música em abundância.

A UNESCO, por exemplo, elege cada ano uma "Cidade de Música" na "Rede das Cidades Criativas". Para eleger a cidade da música, adota-se como critério a proporção de lugares e eventos tendo a música como objeto principal, devendo a cidade candidata ser um "centro reconhecido de criação e de atividade musical"[1].

Contudo, a complexidade que rege o espaço urbano e a fluidez das fronteiras que delimitam um "gênero músical" incitam a pensar que se a música influi na representação da cidade, esta não pode se resumir somente à topografia músical da cidade que, se for suficientemente densa, teria as virtudes de uma "caixa de resonância" atingindo espaços fora das fronteiras da cidade.

Além disso, podemos sugerir que a música se apresenta como um sistema de comunicação construindo pontes tanto como barreiras, como um jogo de espelhos ou um sistema de resonâncias, que revelam a cidade à si mesma.

Quais são estes sistemas de representação?

Os textos, as letras de canções são aspectos significativos, mas não são suficientes para responder tal questão. Não poderíamos ignorar que os modos de "fazer a música" na cidade podem ser entendidos como representações da própria cidade. "Os grupos de músicos contam a sua maneira o sonho do viver urbano" como o escreve o antropólogo Jorge P.Santiago (Santiago, 1998, p.17). Contam suas atrações e injustiças, se fazem arquitetos de uma representação da cidade que, longe de se resumir a um "suplemento de alma" do território urbano, pode se imprimir, concretamente, sobre o espaço urbano.

Assim, uma análise do papel da música na cidade pode se concentrar sobre a história e a geografia dos lugares de música, ou mais precisamente dos edifícios e eventos oficiais que lhe estão dedicados. Porém a identidade musical de um território também se constrói pelos modos de apropriação coletiva (da cidade) que a música pode operar. Os eventos musicais no espaço público, os desfiles carnavalescos, por exemplo, sejam balizados pelas autoridades locais ou não, transgridem as diferentes fronteiras que acertam a cidade, e formulam assim uma representação do espaço urbano que se confronta com a sua paisagem oficial.

1 Cf a regra de candidatura na « Rede Cidades Criativas » http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001598/159841f.pdf

"Cidade representada" ou "cidade praticada"? Não se trata aqui em se interessar por uma ou outra. Ou seja, a cidade dos nossos mapas mentais, ou a cidade dos arquitetos e dos urbanistas? A cidade é simultaneamente as duas: "um espaço construído, uma organização política e um espaço organizado, uma idéia e uma realidade espacial"(Besse, 2005, p.27).

Nesta lógica, a música pode ser detida na sua capacidade de formar representações da cidade, literalmente, como nas letras de canções, por exemplo. Pode também ser analisada pela sua maneira de estar praticada na cidade. Uma música interpretada em um lugar e em um momento dedicados a ela não possui o mesmo sentido nem a mesma função quando ela é apreendida na rua ou em qualquer espaço público tomado como palco.

O espaço da pesquisa

Há dois anos atrás, escolhi a cidade do Rio de Janeiro como o meu campo de pesquisa. Isto se deu por uma razão: assumir e desconstruir uma imagem muito espontânea que me fazia ver o Rio como a cidade de música por excelência. Esta imagem está claramente compartilhada e alimentada no imaginário além-atlântico construído em torno desta cidade. O Rio de Janeiro é associado ao samba; é a cidade que construiu uma avenida de 700 metros para acolher o "maior espetáculo do mundo", é a música em qualquer canto de rua, em qualquer momento do dia ou da noite.

Eu decidi assumir então esta representação, e comecei o meu trabalho de campo fazendo uma etnografia do material escrito e audiovisual disponível na França, nas bibliotecas e nos arquivos da cidade de Paris, que informavam sobre a história e a vida musical do Rio de Janeiro. Em cada livro de história da musica popular brasileira e de história urbana que eu consultei, em cada documentário que assisti sobre o samba, encontrei sempre a referência da Praça Onze, apresentada como sendo o lugar de nascimento do samba. Como um gênero musical tão ramificado, com repertorio tão grande, com tantos nomes, personagens, um desenvolvimento tão internacional, um imaginário tão amplo podia ter surgido assim numa praça pùblica ? Percebi então que tinha encontrado o meu estudo de caso.

O lugar do olhar etnografico

É importante insistir sobre esta noção de estudo de caso. A Praça Onze é aqui um caso entre outros da construção de uma identidade cruzada entre um bairro e um gênero musical. Um caso que vai nos permitir de « subir em generalidade » para citar o historiador francês Jacques Revel, que no livro *Penser par cas*, quando escreve: "sejam casos espinhosos, casos de escola, casos limites ou entao qualquer singularidade inesperada, surpreendente, estamos confrontados à singularidades etnográficas, sociograficas ou biográficas" (Revel, 2005, p.22). É importante examinar estes casos para questionar este « surpreendente », para questionar esta impressão

desconcertante da sua excentricidade, para desconstruir « as ilusões do natural e do normal» (*ibidem*).

É necessário igualmente sulinhar que esta pesquisa encontrou a sua impulsão além-atlântico, portanto se constituiu em um primeiro momento a partir de um ponto de vista « deslocalizado ». O modo de pensar « o caso Praça Onze » é assim intimamente ligado a uma bibliografia essencialmente francófona, e em particular centrada nas recentes produções científicas que atravessam a antropologia da música e a geografia urbana[2]. Mas obviamente, a literatura convocada no quadro desta tese de doutorado sobre a Praça Onze do Rio de Janeiro não se limita apenas a essas referências. O presente artigo apresenta contudo as grandes linhas de uma análise de um território brasileiro específico, efetuada a partir um ponto de vista situado, mesmo geoagraficamente, no territorio francês.

Conseqüentemente, o objetivo desta pesquisa não é de discutir a identificação da Praça Onze como um dos berços do samba ou de procurar argumentos que iriam neste sentido, ou até contra-argumentos que revelariam uma outra « verdade » da historia da Praça Onze; ou outra "autenticidade" pelo samba. O objetivo é de estudar como foi construída esta representação ao longo do tempo, e as conseqüências concretas que ela tem hoje, em 2011, quando o bairro da Praça Onze vive um momento de « revitalização » que faz surgir de novo e de um jeito singular esta memória musical.

Adotar um olhar dialético sobre a música e a cidade implicava antes de tudo de basear a análise sobre as suas naturezas dinâmicas. Para evitar abordar as evoluções musicais e urbanas através de uma visão linear e fixa da história – como uma cronologia paralela da história do samba e urbana do Rio de Janeiro - tomei como estratégia centrar este estudo sobre os momentos de reformas urbanas feitas no Rio de Janeiro e, em particular, na região do entorno da Praça Onze, ao longo do século vinte.

De fato, se interessar por um contexto urbano em construção coloca em xeque os ideais de modernização e civilização apoiados pelos poderes oficiais. Estes momentos de urbanização produzem outras maneiras de viver na cidade, outras formas de sociabilidade. As maneiras de "fazer a música" seguem esta tendência podendo se opor ou aderir as mudanças.

---

2 Alem das obras do Bruno Nettl e da Adelaida Reyes Schramm que constituem duas referências fundamentais desta pesquisa, convem mencionar aqui os trabalhos da etnomusicóloga francesa Emmanuelle Olivier sobre as práticas musicais da cidade de Djenné no Mali (Olivier,2004) cuja análise faz ressaltar modos diferenciados de viver a cidade ; também as análises do antropólogo francês Gerard Toffin em torno dos tambores *newar* da vale de Katmandou no Nepal, enquanto « elemento orgânico do espaço urbano tradicional e um fator constitutivo de relações sociais » (Toffin, 1998, 113). Cabe citar além disso a bibliografia de geografia cultural que desde os anos 1970, e de uma maneira crescente estes dez ùltimos anos, se interessa à mùsica nas suas relações dinâmicas com o espaço urbano (Carney, 1974 ; Connel e Gibson, 2003 ; Cohen, 2005 ; Guiu *in* Raibaud, 2009)

As letras de sambas enquanto lugares de memória

Assim, inicio o estudo sobre a construção da representação da Praça Onze como um lugar de música na cidade do Rio de Janeiro na virada dos anos 1940, quando as reformas urbanas operadas pelo governo Vargas deram origem a uma completa reestruturação da zona portuária do Rio de Janeiro.

Através da análise das letras dos quatorze sambas que encontrei, compostos entre o anúncio da destruição da Praça Onze em 1940, e a sua destruição efetiva em 1944, pude decifrar o processo de transformação do espaço urbano carioca daquela época; transformação que se operou num movimento de radicalização das divisões urbanas, culturais e sociais em um momento de suspensão entre um passado urbano e cultural agonizante e os balbuciamentos de uma nova era urbana e cultural.

O Pequeno Carnaval da Praça Onze se revelou como uma prática músical mediadora entre dos espaços urbanos diferenciados: o espaço do morro, as alturas populares e precárias do Rio, e o espaço do asfalto, a cidade-vitrine em modernização, intolerante a todo o que não correspondia aos ideais do Estado Novo.

O processo de identificação recíproca do carnaval popular e do espaço da Praça Onze lançou as bases da construção de uma intriga, uma "*mise en intrigue"* (Ricoeur, 1983, p.66) daquele território, operado pelas letras de sambas. Assim, foi no momento que a praça foi removida fisicamente do espaço urbano que se reverteu a uma função de símbolo; de uma tela de projeção para as representações que cercavam o Pequeno Carnaval Popular: quer dizer uma reivindicação, pela apropriação músical do espaço público, de um direito à visibilidade na cidade para a população estigmatizada e marginalizada que morava nos arredores do cais do porto carioca.

Em certo sentido, a Praça Onze foi perdendo a sua existência na cidade e adquirindo um *droit de cité* no mapa mental da cidade. Desde então, o seu passado não parou de ser cantado e contado, ressuscitado pelas narrações construídas tanto pelos sambistas como pelos porta-vozes do mundo da música popular carioca, sejam estes: jornalistas, historiadores, musicólogos ou atores políticos. Esta construção póstuma da história músical da Praça Onze provocou assim um deslizamento de campo de envergadura para a sua representação: de lugar de nascimento do carnaval popular, a Praça Onze foi consagrada, depois da sua destruição, lugar de nascimento do samba. Desde então, nos sambas compostos depois dos anos cinquenta, apareceram novos personagens que ainda não estavam presentes nas letras dos sambas datados da primeira metadedo século. Falo aqui, mais especificamente, da casa da Tia Ciata, do "Pelo Telefone" do Donga, da vida musical da Pequena Africa.

Os ecos contemporâneos da memoria musical do bairro da Praça Onze.

É importante enfatizar que seria abusivo afirmar que o bairro da Praça Onze se impõe no imaginário de qualquer habitante do bairro ou do Rio como um bairro importante na história da musica popular carioca, ou até menos como um berço do samba.

As 26 entrevistas realizadas com uma amostra diversificada de pessoas (diversificada na idade, estatuto profissional, e bairro carioca de origem) mostra que nem todos atribuem à Praça Onze esta identidade musical. Por muitos, se trata de um bairro sem identidade particular, um lugar de passagem, com grande potencial de engarrafamentos devido à avenida Presidente Vargas que atravessa o bairro de parte em parte.

Mas para outros, a evocação da Praça Onze funciona como um convite a cantar letras de "*Praça Onze*" (de Herevilto Martins e Grande Otelo), "*Rancho da Praça Onze"* (dos mesmos) e "*Tempos Idos"* (Cartola). Outros evocam sem hesitar personagens como Tia Ciata, Donga, ou o Sambódromo.

Sobre a praça propriamente dita, nem todos evocam a imagem de um antigo retângulo destruído quase setenta anos atrás. Muitos falam da "praçinha da saída do metrô", ou também do Terreirão do Samba, construído no início dos anos noventa no pé da Marquês de Sapucaí para acolher o palco "João da Baiana".

O Terreirão do Samba é apresentado como um "espaço ao ar livre que revive a ambientação do berço do samba, a Praça Onze. Geralmente fica inoperante ao longo do ano e passa a abrigar shows no período próximo ao carnaval e funciona à pleno vapor nas madrugadas do tríduo momesco. Um grande palco magnetiza as atenções para os shows ininterruptos de música popular brasileira e de samba."[3]

O bairro da Praça Onze de 2011 se apresenta assim como um território que teria tomado em conta, literalmente, as diferentes representações da Praça Onze como um *haut-lieu* de música no Rio; como uma tentativa de transcrição arquitetural dos componentes do mito das origens do samba na Praça Onze. A Passarela tanto quanto o Terreirão do Samba se apresentam assim como duas edificações, dois *lugares*, que recriam os sinais de dois *espaços* urbanos ocupados pela música, neste caso cinco dias por ano, na ocasião do Carnaval. O monumento Zumbi construído em frente do antigo lugar da Praça Onze está aqui também para monumentalizar a representação da Praça Onze como o bairro histórico da comunidade baiana chegada na zona portuária no início do século XX.

Os projetos culturais que hoje estão em andamento com o objetivo de revitalizar o bairro possuem a mesma lógica que prevê a construção de equipamentos culturais para que a música

3 texto de apresentação do Terreirão no site do Rio Carnaval, http://pt.rio-carnival.net/index.php, consultado em novembro de 2010.

possa existir naquele espaço. Um bom exemplo é a "modernização do Terreirão do Samba" que prevê a construção de novos palcos dedicados cada um a um gênero musical particular. Outro exemplo é o desenvolvimento das atividades da Cidade do Samba e a recente abertura de um "Terreirinho do Samba" dentro do Centro Calouste Gulbenkian, situado em frente do Terreirão do samba, onde está sendo criada uma comédia musical pelo diretor deste centro, o ator Antônio Pedro sobre a historia da Praça Onze.

Mais geralmente, a vontade afirmada de fazer da Praça Onze de hoje um bairro de música o ano todo, e não somente cinco dias por ano, está baseada em um processo de construção concreta dos sinais maiores de um mito urbano. Poderíamos adiantar, baseados no trabalho de Pierre Nora sobre os *Lugares de memória*, que o espaço de visibilidade do mito urbano, é o *haut-lieu*, literalmente, o "alto lugar"; o símbolo concreto onde a cidade física e a cidade projetada se encontram, "o lugar onde a terra toca o céu" escrevia o sociólogo e crítico literário francês Roger Caillois (Micoud, 1991, p.119).

Se o bairro da Praça Onze*, haut-lieu* de mùsica, é considerado como local mítico de origem do samba na cidade cabe a ele ser museificado ou monumentalizado.

Neste sentido, poderíamos adiantar que a história da Praça Onze como lugar de música, em constante fabricação, reequílibro, a sua identidade em constante formação e renegociação, é um caso que nos leva a pensar de uma maneira diferenciada o *lugar* de música na cidade e o *espaço* musical na cidade.

Espaço, lugar e *haut lieu* de musica

Trata-se aqui de um diversidade de sentidos, a Praça Onze é aqui um lugar, um espaço, um *haut-lieu*, um equipamento, um palco. Esta diversidade de sentidos implica que este tema seja estudado de uma maneira transversal às evoluções da música e do seu contexto de desenvolvimento.

O filósofo e historiador francês Michel de Certeau trouxe uma contribuição maior sobre este assunto. Desmanchando a acepção mais comum que entende o "lugar" somente como um uso específico dentro do espaço que o cercaria."Um lugar é a ordem (qualquer que seja) segundo o qual alguns elementos esta distribuidos em relaçao de coexistência.[...] Um lugar é uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. Existe *espaço* desde quando tomamos em conta vetores de direção, de quantidade, de velocidade, e a variável do tempo. [...] O espaço seria assim para o lugar o que se torna a palavra quando falada, quer dizer, quando ouvido na ambigüidade de uma efetuação, mudado num termo dependente de múltiplas convenções, e modificado pelas transformações devidas a várias vizinhanças sucessíveis. À diferença do lugar, o espaço não tem nem o carater unívoco, nem a estabilidade de um

« próprio ». Em suma, o espaço é um lugar praticado. (De Certeau, 1990, p.173, sublinhado várias vizinhanças sucessíveis. À diferença do lugar, o espaço não tem nem o carater unívoco, nem a estabilidade de um « próprio ». Em suma, *o espaço é um lugar praticado*. (De Certeau, 1990, p.173, sublinhado no original).

O lugar seria assim « congelado » pela função e a representaçao que lhe atribuímos, enquanto o espaço se abriria pelos movimentos que se desdobram nele. Se estendemos esta ambivalência semântica ao espaço da cidade, poderíamos adiantar que o mapa é pelo territorio o que o lugar é pelo espaço: o vetor seria, nos dois casos, o que conduz do que aconteceu ou que está acontecendo, ao que está re-presentado.

Considerações finais

A história da Praça Onze, quando a seguimos não cronologicamente, mas ao longo das diferentes temporalidades e narratividades que a construiu como um "lugar", efetivo ou não, de música, esta história parece contar que a música, como processo dinâmico, em constante fabricação, espelha identidades culturais em constantes reequilíbrios e transformações, precisando também de lugares de fábrica tanto quanto dinâmicos e maleáveis.

Esta tensão que existe entre o conceito de lugar e o conceito de espaço pensados por Michel de Certeau é tal vez até mais importante para levar em conta hoje, no início do século XX, enquanto muitas das grandes capitais mundiais em processos de extensão e de modernização se encontram na competição pela visibilidade internacional. A revitalização das metrópoles de hoje é sinônimo de uma febre de edificações, de novos equipamentos prestigiosos com uma vocação cultural. Os museus, os teatros, as salas de concerto participam da promoção das cidades na cena internacional, como o fazia antigamente as catedrais ou as residênciais reais. Cada metrópole esta procurando o seu emblema. E não é por acaso se o arquétipo do lugar de música contemporâneo se configura sob as formas visionárias da arquitetura expressionista do Berliner Filarmônica de Hans Scharoun (1963) ou da ópera de Sydeny do Jorn Utzon (1973)... Desde então, as óperas e as Filarmônicas se transformaram nos ícones das metrópoles, e o novo desafio se situa agora na invenção de novos modos de apropriação, de participação do público, do modo de comunicação entre o palco e a sala, de prática destes lugares emblemáticos, destes *haut-lieux* urbanos. Trata-se em suma de devolver ao lugar, ao alto-lugar, o seu valor de espaço, de "*lugar praticado"*.

Para voltar, e concluir sobre a Praça Onze... Este momento de modernização da zona portuária do Rio de Janeiro, da qual faz parte a Praça Onze, tem como interesse maior que da visibilidade ao processo de consolidação do bairro como emblema do mito, ou de um dos mitos das raízes do samba. Assistimos à fabricação concreta, arquitetural, deste "quadro harmonioso

de essências" como o escreve Roland Barthes (Barthes, 1957 : 216), que inevitavelmente vai ter consequências sobre o modo de fazer a mùsica. Este momento crucial nos leva assim em pensar a "música urbana" no cruzamento de um olhar polifônico, atento à materia urbana, tanto quanto aos dispositivos da performance musical, à história que está sendo ressuscitada para edificar uma identidade "revitalizada" por este bairro, e às historias que serão construídas no futuro.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES Roland, **Mythologies**, Le Seuil, Paris, 1957.

BESSE Jean-Marc,« Vues de ville et géographie au XVIe siècle : concepts, démarches cognitives, fonctions », *in* POUSSIN Frédéric. **Figures de la ville et construction des savoirs, Architecture, urbanisme, géographie,** CNRS Editions, Paris, 2005

CARNEY George O. « Bluegrass Grows all Around : the Spatial Dimensions of a Country Music Style », **Journal of Geography n°73**, 1974, pp. 34-55.

COHEN Sara « Sounding out the city : music and the sensuous production of place », in DEAR M-J. et FLUSTY S. **The Spaces of postmodernity. Readings in Human Geography,** University of Southern California, Blackwell Publishers, 2005 pp. 262-276.

CONNELL John e GIBSON Chris. **Sound tracks. Popular music, Identity and Place,** Londres, Routledge, 2002

DE CERTEAU Michel, **L'Invention du Quotidien**. **Tome 1 : Les Arts de faire**. Gallimard, Paris, 1990

GUIU Claire. « Les géographies sonores : rythmes et contrepoints » e « Géographie et musiques : orientation et sélection bibliographique », *in* : RAIBAUD Yves. **Comment la musique vient-elle au territoire ?***,* MSHA, Bordeaux, 2009, pp. 29-58 e pp. 293-309.

MICOUD André (coll.) **Des hauts lieux ; la construction sociale de l'exemplarité**, Edition du CNRS, juin 1991, 133 p.

NORA Pierre. **Les lieux de mémoire**, Gallimard, Paris, 1997

OLIVIER Emmanuelle. « La petite musique de la ville ». **Journal des Africanistes 74 -1/2,** 2004. Online desde Abril 2007, consultado em Novembro de 2010. http://africanistes.revues.org/561

PASSERON Jean-Claude e REVEL Jacques, **Penser par cas**, Editions de l'EHESS, Paris, 2005.

RICOEUR Paul, **Temps et récit, tome 1. L'intrigue et le récit historique**, Seuil, Paris, 1983

SANTIAGO Jorge. **La musique et la ville. Sociabilités et identités urbaines à Campos, Brésil**. L'Harmattan, Paris, 1998

TOFFIN Gérard. « Le tambour et la ville. De l'ethnomusicologie à l'anthropologie urbaine ». **L'Hommes n°146**, 1998, pp.113-142.

Identidades musicais no Curso de Música da Universidade do Estado do Pará

Lívia Negrão
livinhanegrao@yahoo.com.br
UFPA/UEPA

RESUMO
O artigo pretende reconstituir a história da criação do Curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade do Estado do Pará - UEPA, na tentativa de compreender os arranjos identitários recorrentes entre os alunos. A construção etnográfica do objeto se dá a partir da observação do cotidiano acadêmico e tem como categorias de análise a identidade cultural, a identidade musical e a carreira. O documento revela como as identidades foram sendo historicamente construídas desde a concepção da primeira Licenciatura, em 1990. A sala de aula se converte em campo de pesquisa, de onde busco extrair categorias que me conduzam à interpretação das identidades. Essa escolha como objeto da reflexão antropológica implica em uma abordagem social da música, integrando a abordagem etnomusicológica à identidade propriamente dita.

Palavras-chave: Identidade, Música, Educação.

ABSTRACT
The article intends to reconstitute the history of the creation of the Course of Music of the University of the State of Pará - UEPA, in the attempt to understand the recurrent identity's arrangements between students. The etnographique construction of the object is placed on the academic's life and categories like cultural identity, musical identity and career are elements of analyze. The document discloses how the identities were being historically constructed since the conception of the first class, in 1990. The classroom becomes into research field, of which I search to extract categories that lead me to the interpretation of the identities. This choice as object of the anthropological reflection implies in a social boarding of music, integrating the etnomusicology boarding to the identity properly.

Key-words: *Identity, Music, Education.*

> ***"Toda identidade, ou melhor, toda declaração identitária, tanto individual quanto coletiva (mesmo se, para um coletivo, é mais difícil admiti-lo), é então múltipla, inacabada, instável, sempre experimentada mais como uma busca que como um fato" (AGIER, 2001, p.10).***

O atual Curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade do Estado do Pará – UEPA tem sua origem em maio de 1989, quando a então Fundação Educacional do Estado do Pará – FEP/FAED, atendendo a solicitação da Fundação Carlos Gomes oferece a primeira turma de Licenciatura em Educação Artística – Habilitação Música no Estado. A proposta inicial seria de retomar a graduação em música do Conservatório Carlos Gomes, que foi transformada

em curso técnico, a partir da reforma do ensino superior no ano de 1968. Todavia, a obrigatoriedade da disciplina Educação Artística nas escolas de 1º e 2º graus faz com que os egressos das escolas de música de Belém tenham como única opção de continuidade de estudo a Licenciatura em Educação Artística – Habilitação Música da então FEP/FAED. O Bacharelado em Música será fundado oficialmente em 1996.

Esse acontecimento marcará profundamente a identidade do Curso de Música, uma vez que boa parte dos estudantes sonhava em tornar-se instrumentista, e não educador musical. Além disso, o Curso privilegiava disciplinas pedagógicas em detrimento de disciplinas de prática de instrumento, sempre justificando pela natureza mesmo da licenciatura.

Em 2002, a atual UEPA propõe a formulação do Projeto Político Pedagógico – PPP do curso. Pessoalmente participei do grupo de trabalho que elaborou o Projeto. Nele foram incluídas mudanças significativas para o Curso, que passou a ser chamado Curso de Licenciatura Plena em Música, atendendo a obrigatoriedade do ensino da música nas escolas. O novo currículo oferece maior número de disciplinas de prática instrumental, mas também considera as outras áreas de interesse musical como a produção cultural, a musicologia, a musicoterapia, a música e a mídia, a etnomusicologia.

Todas as mudanças, entretanto, não bastam para atrair o estudante de música. Isto porque agora a UEPA também oferece o Bacharelado em Música, cujo acesso é restrito – para o instrumento violino, por exemplo, foi ofertada uma única vaga no ano de 2009. Diante da impossibilidade de ingresso no Bacharelado, o candidato pode pleitear uma vaga na Licenciatura em Música. É o que faz, e vai ficando... Uns acabam gostando e descobrem a vocação, outros *passam* pelo Curso que fizeram por falta de opção.

As Igrejas Protestantes têm uma importante tradição de ensino da música no Brasil. Quando concluem a formação na Igreja, os membros procuram uma escola de música do tipo conservatorial para aperfeiçoar o instrumento. Em seguida, como os outros músicos, fazem a Licenciatura ou Bacharelado. Boa parte dos estudantes que freqüentam as turmas do Curso de Música da UEPA vêm das Igrejas Protestantes.

Desde a primeira turma do curso, em 1989, a formação religiosa dos estudantes protestantes prejudicou muito o trabalho da disciplina que naquele momento se chamava Folclore Brasileiro e Folclore Paraense. Qualquer manifestação cultural era entendida como *música mundana* e os estudantes se recusavam a ouvir e muito menos tocar as músicas da tradição oral. Hoje, as novas gerações são mais tolerantes, mas o fato de boa parte da música das tradições orais estarem relacionada a eventos da religiosidade popular católica ainda interfere no diálogo com este gênero.

Note-se ainda que, apesar do Processo Seletivo da UEPA exigir um exame de habilidade no instrumento escolhido pelo candidato, nem todos possuem formação musical institucionalizada, seja conservatorial, seja religiosa. É cada vez mais freqüente no Curso o ingresso de músicos que se dizem *autodidatas*, pois aprenderam muitas vezes com o auxílio da internet, onde é bem fácil encontrar programas que ensinam como tocar uma música, sem custo, sem precisar sair de casa e muito mais rápido do que em uma escola de música. Ainda que *autodidatas* constitua uma categoria nativa, sabemos que o aprendizado do instrumento pode se dar também na transmissão familiar ou em círculos de amizade.

Para dar continuidade aos estudos, na hora da escolha para o vestibular, esses músicos optam pela Licenciatura, na ilusão de que vão aprender ou aperfeiçoar o instrumento. No entanto, ao serem admitidos, deparam-se com músicos que vêm da tradição conservatorial e que buscam o *virtuosismo* da performance musical. Nesse momento estabelece-se um novo conflito: o daqueles que sabem muito, e daqueles que sabem muito pouco.

Além do conflito criado pela origem do Curso de Música, minha experiência docente nas disciplinas Folclore – desde o ano de 1990, portanto desde a primeira turma – Cultura popular e Música e Sociedade tem confirmado que variáveis como a formação conservatorial, religiosa e a indiferença em relação aos acontecimentos histórico-culturais de seu tempo provocam nos acadêmicos de música um sentimento de estranhamento em relação às expressões artísticas de identidade amazônica. Esse distanciamento também tem sido identificado como resultado dos currículos nacionais dos cursos de música, que privilegiam o repertório europeu do século XIX (FREIRE, 1992).

Identificar-se a um determinado gênero musical não é afinal tão simples quanto parece... Normalmente nos primeiros dias de aula tento identificar as afinidades musicais dos estudantes. Como eles sabem que a disciplina é Cultura Popular, são inclinados a citar alguma música de tradição oral, como o carimbó. Mas a maioria admite mesmo desconhecer totalmente este campo de produção musical.

Meu objeto de estudo é uma interpretação das trajetórias formadoras de identidade musical dos estudantes do Curso de Música da UEPA, à luz das teorias antropológicas e etnomusicológicas. Busco na antropologia o embasamento teórico em autores que abordam a noção de identidade e na etnomusicologia a compreensão da música enquanto fenômeno cultural. Trata-se de ir aos fundamentos, buscar as raízes teóricas a partir da observação das relações sociais entre os sujeitos e estimulá-los à socialização que lhes permitam descobrir o significado das coisas. Entendo que esta problemática é tão pertinente quanto outras categorias sociais.

Esse processo se dá a partir do engajamento intelectual com a academia. Minha interpretação é fruto das observações realizadas ao longo da trajetória docente. Ela surge, portanto,

do inventário de minhas próprias crenças, da busca pelas minhas identidades musicais, daquilo que acredito como identidade musical – identidades que estão em contínuo processo de construção e que portanto permanecem inacabadas – do olhar etnográfico sobre o Curso de Música, para elaborar o problema de pesquisa e contribuir para a reflexão sobre o conceito de música como cultura com os estudantes.

A antropologia se ocupa do *outro* em geral e a etnomusicologia[1] se ocupa do *outro* musical. Essas duas abordagens são aqui empregadas como ferramentas na tentativa de compreender de que maneira o músico vai construindo sua identidade musical ao longo da vida, em que momento ele se dá conta da música e como ela o coloca como ser social no mundo.

A maneira como os músicos compõem e interpretam suas próprias músicas está relacionada às identidades culturais do grupo/comunidade à qual pertencem. O sentimento de pertencimento produz uma música ligada ao seu grupo, espontaneamente, gerando uma rede de relacionamentos sociais entre eles. As estratégias advindas desse comportamento musical constitui o fio condutor da análise desta pesquisa, baseada nas seguintes categorias de análise: a formação conservatorial/erudita, a formação religiosa – que no caso do Curso de música da UEPA é relevante, uma vez que pudemos observar ao longo desses 21 anos de docência no Curso a porcentagem significativa de músicos evangélicos – e os músicos que se dizem autodidatas.

Não posso negar também minha formação acadêmica original – Letras, que de certa forma me aproxima do discurso subjetivo, próprio das linguagens artísticas, mas ao mesmo tempo valoriza o trabalho etnográfico. A escrita etnográfica concentra-se, portanto, antes de tudo no não-dito, no não-revelado, no implícito das falas e atitudes. As identidades descritas nas entrevistas nem sempre correspondem àquelas observadas no cotidiano da sala de aula. Eis a razão para a intervenção da linguagem poética em muitos momentos do texto.

> A tentativa de manter a Antropologia distante da literatura evoca o medo de encarar o caráter literário da escrita etnográfica e a tentativa de fazê-la parecer ser científica. Há, de fato, um incômodo em tentar produzir textos científicos a partir de experiências biográficas. Se os textos literários dependem de quem escreve, quando, onde e para quê, enquanto os científicos não, na Etnografia a necessidade de localização do autor faz com que ela se aproxime da literatura (SCHMIDT, 2006, p. 14).

O trabalho de campo é inseparável da representação e interpretação. A tentativa de compreensão das categorias que formam as identidades musicais torna-se possibilidade e parte de uma verdade aberta, mutável. Em outras palavras, não pretendo ao final do trabalho ter *capturado* meu objeto definitivamente.

1 Segundo Krader (1980), Etnomusicologia é "the study of social and cultural aspects of music and dance in local and global contexts. Specialists are trained primarily in anthropology and in music, but the multidisciplinary nature of the subject leads to different interpretations." KRADER, Barbara. 1980. Etnomusicology. In: *The New Grove Dictionary of music and Musicians*, v. 6 London: Macmillan, pp. 275-82.

As noções de identidade e de cultura abrangem com efeito várias acepções: a diversidade dos usos destes conceitos e a potência dos desafios que os acompanham, mas também reais fraquezas teóricas e epistemológicas fazem com que se recorra freqüentemente em condições de grande confusão – que levam mesmo alguns a interrogar-se sobre a justificação do seu emprego.

Nas ciências humanas e sociais, o uso do termo *identidade* designa geralmente, não a *natureza profunda* de um indivíduo ou um coletivo em si, mas a relação entre os pertencimentos coletivos – ou seja, o fato para um indivíduo de poder ser identificado através de categorias sociais – e personalidades individuais – a maneira como cada um se identifica. Assim, as identidades coletivas – conjunto das categorias que identificam um indivíduo a um momento dado, num lugar dado – e as identidades individuais – sentimento de ser em sua singularidade – são geralmente inseparáveis, a pergunta de saber como tal ou tal comportamento ou crença pode compreender-se a partir dos pertencimentos coletivos e a maneira como estas são vividas, interiorizadas por uma pessoa.

Os estudantes de música, devido à formação conservatorial que receberam, consideram a música erudita européia mais atraente esteticamente que a música popular brasileira. Quando lhes é apresentada, por exemplo, a audição de música da tradição oral, apressam-se em identificar os supostos desvios do padrão. Quando por ventura descobrem acordes e arranjos bem elaborados ficam surpresos que aquela performance possa vir do povo.

Travassos (1997) aborda a descoberta muitas vezes desconcertante da criação musical popular por Béla Bartók na Hungria e Mário de Andrade no Brasil, no início do século XX. Músicos de formação erudita, eles questionam-se sobre a qualidade e originalidade da música de tradição oral. Partidário da teoria comunalista, que separa processos individuais de processos sociais de criação, Bartók não acreditava na autoria individual de composição do camponês, ainda que este estivesse dentro do grupo no campo. Já Mário, apesar de fortemente influenciado pelos comunalistas, era cada vez mais atraído pela performance musical dos *tiradores de coco*[2], considerados por ele mesmo como verdadeiros solistas improvisadores.

O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, idealizado e dirigido por Villa-Lobos foi fortemente influenciado por Mário de Andrade, que entre os anos de 1925-1938 tornou-se guia intelectual do movimento musical nacionalista e a principal referência de boa parte dos músicos. Sua intenção era unir o Brasil a partir da música herdada pelas três etnias. Para Mário, a independência cultural deveria vir acompanhada da quebra de valores e modelos europeus. Integrar o particular para criar o nacional. Esta integração, segundo ele, aconteceria com a eruditização da música folclórica (ANDRADE, 1972).

2 *Tiradores de coco* são solistas que improvisam os versos repetidos pelo côro na roda da *dança do coco*, de origem alagoana. (ANDRADE, 1989)

A identidade não pode ser, por outro lado, um retorno ao etnocentrismo exacerbado. Do contrário estaríamos copiando modelos europeus de dominação. Não tenho a intenção de exaltar o nacionalismo de Mário de Andrade e Bela Bartók, impondo modelos preservacionistas da *música pura*. Compreendo, antes, a identidade musical como uma *experiência estética* da arte.

Na arte, assim como na história, o homem encontra-se a si mesmo, e compreende-se. Nasci no Amapá, onde há uma forte tradição da música negra: o Marabaixo[3] e o Batuque[4]. Contraditoriamente, em momento algum tive contato com essas práticas culturais tradicionais. Por um lado, a família materna, de origem européia e cabocla, caracteriza-se pela migração. A dispersão pelos estados do Brasil justifica em parte o não atrelamento às tradições locais. Por outro lado, a família paterna, afro descendente, nega suas origens ao ponto de ser portadora de preconceito racial. Portanto, não havia muito espaço para a musicalidade de matriz africana no ambiente familiar.

No entanto, a casa respirava música. Desde o amanhecer ao cair da noite, meus irmãos e eu ouvíamos, cantávamos, tocávamos violão com nossos pais. Para o prazer, meu pai dizia. Segundo ele, em primeiro lugar vinha o estudo, o trabalho, vencer na vida, ser *Alguém*. Era óbvio que a música não se harmonizava nesta composição.

Anos mais tarde, em 1990, ainda tentando cumprir a obrigação, ingressei como professora de Folclore Brasileiro e Folclore Paraense no Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música da atual UEPA. Nos últimos 20 anos tenho me questionado sobre aquelas tradições negadas do passado. Antes de ter contato com as músicas de tradições orais no Curso de Música, o Amapá não representava muito para mim. Estudando nos livros, vendo fotos, o desejo da descoberta do Marabaixo e do Batuque foi inevitável.

Dançar e cantar todos os anos com as senhoras e senhores centenários dos quilombolas do Amapá despertou em mim um sentimento de pertencimento à cidade nunca antes experimentado. E é esse sentimento que tento transmitir aos estudantes-músicos do Curso de Música da UEPA. Minha intenção é que eles possam refletir sobre a diversidade musical, para compreender a Música Brasileira, a Música Paraense, a Música de cada um em interação com a sociedade.

A sala de aula se converte em campo de pesquisa, de onde busco extrair categorias que me conduzam à interpretação das identidades musicais dos estudantes. Essa escolha como objeto da reflexão antropológica implica em uma abordagem social da música, integrando a abor-

3 Marabaixo – mar abaixo – é uma dança de origem malê ou sudanesa do Amapá. Os quilombolas do Curiaú afirmam ter sido trazido pelos marroquinos. Coreograficamente lembra a roda de carimbó, mas é sobretudo dança de mulheres. Aos homens cabe a função de tocar a caixa ou tambor do marabaixo e responder ao refrão da solista com as outras mulheres. Os homens também podem formar dueto com a solista no desafio.

4 Batuque é dança de roda com ritmo mais acelerado que o marabaixo e acompanhado por tambores chamados carimbós ou curimbós.

dagem etnomusicológica à identidade propriamente dita.

Diferentemente da prática do distanciamento malinowiskiano do início das pesquisas antropológicas, a etnografia pós-moderna busca novos campos, nos quais observador e observado se confundem, em uma relação de mútua contribuição. A conseqüência dessa atitude é a observação do campo vivido por dentro, espaço no qual represento ao mesmo tempo o papel de pesquisadora e de objeto de pesquisa, partilhando conflitos, anseios, e pronta a desconstruir supostas certezas.

> Os trabalhos mais ousados entre as etnografias que se preocupam com a formação e transformação de identidades (seja dos objetos da pesquisa, de seus sistemas sociais, ou dos estados-nações aos quais eles estão associados, seja do etnógrafo ou do próprio projeto etnográfico) são os que mais radicalmente questionam abordagens analíticas e descritivas que constroem (e privilegiam) um tipo de "solidez que não se desmancha no ar", isto é, identidades exclusivas, emergentes de uma estrutura cultural competente, que pode sempre ser descoberta e remodelada (MARCUS, 1991, p. 200). (grifos do autor)

A antropologia contribui para relativizar o olhar etnográfico a partir do exercício antropológico, fazendo-me perceber sutilezas que antes não via, e abrir para outras interpretações da realidade. Este olhar a partir do *outro* tem me ajudado a compreender as identidades singulares dos estudantes de música. Relativizando meu objeto de estudo permito que o resultado final da pesquisa seja a voz dos sujeitos e a minha própria voz, que critica e pondera, antevendo sempre novas possibilidades interpretativas do campo.

Os dados estão sendo coletados a partir de entrevista semi-estruturada – vinte e uma até o momento – e observação em classe do que corresponde à teoria e à prática. O objetivo das entrevistas é extrair delas diferentes significados de identidade para os estudantes. Também inclui um questionário aberto com três perguntas para professores/ex-alunos do Curso, com o objetivo de entender como esses protagonistas vêem o momento histórico da fundação do Curso, a adaptação às disciplinas, ao formato proposto pela licenciatura. Este questionário pretende ainda descobrir se a disciplina Folclore contribuiu de alguma forma para desenvolver nos atuais professores uma escuta tolerante das músicas não eruditas.[5]

Minha observação representa um recorte das falas registradas ao longo do processo da pesquisa de campo. As falas foram *filtradas* a partir do meu imaginário e envolvimento docente com a formação musical, daquilo que eu considerava relevante naquele momento do registro das falas. Ao ouvir novamente os registros das entrevistas atualizo a cena da troca e confiança recíproca, assumindo a responsabilidade ética perante meu interlocutor.

Durante o processo de coleta de dados foram gerados alguns conflitos no campo. Descrevo a experiência do dia 29 de setembro de 2009, por ser especialmente significativa para

5 Cf. Anexo 1.

mim. Naqueles dias estava lendo Clifford (1998) a respeito do trabalho etnográfico e me vi, subitamente, na situação apresentada pelo autor, mais especificamente aquela em que ele chama a atenção para o risco da indução na condução das entrevistas, o que poderá vir a provocar um mascaramento do resultado das análises.

Na aula do dia 29 de setembro de 2009 um estudante revela o seu sentimento de não pertencimento à música popular brasileira. Segundo ele, este gênero[6] não lhe diz nada. Espontaneamente, foco o diálogo naquele interlocutor, como se estivesse em situação de entrevista. Ele justifica seu distanciamento da identidade brasileira por gostar de rock internacional. Não satisfeita pergunto quais são seus referenciais, ao que ele cita nomes para mim desconhecidos da cena do rock internacional clássico. Percebendo ali a possibilidade de estar diante de um músico protestante, descubro que ele toca na igreja. Daí, provavelmente, as referências de rock gospel dos Estados Unidos.

Naquele momento me sentia satisfeita pelos resultados obtidos, mas de alguma forma me inquietava a possibilidade de ter conduzido, ou *induzido*, o estudante àquelas respostas. No entanto, reconheço que a participação no espaço da sala de aula foi fundamental para que eu pudesse colher aquelas informações, capazes de estruturar a reflexão epistemológica em torno do tema da identidade musical. Meu interlocutor me deu pistas que procurei trilhar em busca de outras indagações, como a importância da cultura para a formação da identidade pessoal.

Há de fato alguma importância em estar conectado com a cultura regional, nacional para os estudantes de música? São questionamentos que implicam em representações e valores individuais, mas ao mesmo tempo coletivos, porque em algum momento da trajetória pessoal as diferentes representações vão se cruzar e construir identidades sociais nos grupos aos quais pertencem.

O termo *participação* remete à pesquisa participante, base da pesquisa etnográfica. Compreendo que o envolvimento com o cotidiano acadêmico é indispensável para a troca entre os sujeitos e o intérprete da realidade pesquisada. A partir dessa convivência surge a confiança mútua e o desejo de transformar a realidade cultural e social.

A entrevista semi-estruturada[7] contém questionamentos sobre o desempenho do estudante, as disciplinas e a trajetória musical pessoal. As reflexões geradas pelas respostas motivaram discussões em sala de aula e até mesmo em reuniões específicas com o objetivo de melhorar a qualidade do ensino-aprendizagem. O texto etnográfico funciona como *mediador*

6 Adoto neste texto o conceito de gênero apresentado por Mário de Andrade: "Aspecto formal de uma obra musical de uma época ou escola que se faz distinta por uma combinação de fatores: quanto ao emprego do sistema sonoro de referência (modal, tonal, dodecafônico), quanto às características estruturais (no plano da composição – forma sonata, forma imitativa, tocata), quanto aos meios materiais de expressão (música vocal, instrumental; osquestral, de câmara), quanto ao texto (sacro ou profano) e quanto à função (ritual ou litúrgica, para a dança, para o trabalho) (Cf. ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1989, pp. 242-243).

7 Cf. Anexo 2.

das alteridades na busca da compreensão do outro (SCHMIDT, 2006).

A participação ativa na pesquisa me proporcionou a possibilidade de compreender melhor o objeto de investigação. Antes eu observava as situações-problemas como professora, externamente. A partir da pesquisa etnográfica, pude me apropriar da investigação e interagir com os estudantes, sem que para isso fosse necessário apagar minha identidade de intérprete do campo pesquisado.

As vozes dos interlocutores/parceiros são incluídas no texto etnográfico desde o início, demonstrando de fato a natureza da pesquisa. O discurso polifônico traduz a rede de relacionamentos construídos ao longo do percurso, onde diferentes personagens dão vida ao espetáculo vivido no dia-a-dia. Não há sobreposição de papéis, mas busca constante pelo melhor ângulo para a melhor apreciação da trama social.

Referências

AGIER, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. *Mana*. [*on line*] 2001, v. 7, n. 2, pp. 7-33. ISSN 0104-9313.

CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica:* antropologia e literatura no século XIX. Rio de Janeiro, UFRJ, 1998.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. *Música e Sociedade* – uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música. Rio de Janeiro, ABEM, 1992.

MARCUS, George. Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre modernidade no final do século XX ao nível mundial. IN: *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, nº 34, 1991. pp. 197-221.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval. *Pesquisa participante*: alteridade e comunidades interpretativas. SP., USP v.17 n.2, 2006.

TRAVASSOS, E. *Os mandarins milagrosos.* Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók, Rio de Janeiro, Jorge Zahar & Funarte, 1997.

A mediação da escuta na modernidade: reflexões sobre o cenário sonoro - musical de Porto Alegre no início do século XX

Luana Zambiazzi dos Santos
luana.rz@hotmail.com
UFRGS

Resumo
Recorte de minha pesquisa de mestrado em Etnomusicologia sobre as gravações fonográficas nas décadas iniciais do século XX, esta comunicação aborda as relações entre a escuta e o cenário sonoro-musical da capital gaúcha na modernidade. Através de abordagem etnográfica e amparada em referenciais teóricos que incorporam a percepção auditiva tanto nas reflexões sobre o cotidiano do indivíduo na modernidade quanto na etnografia, trato de representar as subjetividades envolvidas na escuta dos sujeitos no espaço urbano local. Busco dialogar com as fontes históricas que apresentam os modos de produção e recepção das tecnologias de gravação em Porto Alegre, colaborando na desconstrução de certos pressupostos atribuídos à modernidade. Por meio de crônicas de memorialistas, literatos e poetas, entre discursos modernos e críticas negativas e positivas quanto à incorporação dos aparatos de reprodução sonora na sociedade local, teço proposições entre ideias e práticas que acionaram o mundo audível de diferentes maneiras e valorizaram novos constructos de escuta e audição, dentro das linhas teóricas propostas por Veit Erlmann, em *Hearing Cultures* (2004), e Jonathan Sterne, em *The Audible Past* (2003). Sob essa perspectiva, este trabalho busca contribuir nas reflexões sobre as múltiplas vozes e percepções incorporadas ao processo etnográfico, visando a compreensão das mediações da escuta dos agentes sociais no espaço-tempo moderno e de como esse processo local colabora também no avanço dos entendimentos sobre as práticas musicais do Brasil no contexto de modernidade. O trabalho busca assim adensar as reflexões que consideram o eixo da "escuta" como uma possibilidade teórico-metodológica das pesquisas etnomusicológicas.

Palavras-chave: modernidade musical, escuta etnográfica, fonografia

Abstract
Cutting out of my ethnomusicological inquiry of master's degree on phonograph recordings, in the early twentieth century, this paper deals with the relations between the listening and the sound-musical scenery of gaucho capital in the modernity. Through an ethnographic approach and based on theoretical framework which incorporate the auditory perception not only in the reflections on individual's daily life in modernity but also in ethnography, I try to represent the subjectivities that are involved in the listening to the subjects in the urban local space. I seek to dialogue with the historical sources, which present the production modes and the reception of recording technologies in Porto Alegre, collaborating in the deconstruction of certain assumptions attributed to modernity. Through memoirist chronics, between modern discourses and negative and positive criticism on the incorporation of sound reproduction apparatus in the local society, I build propositions among ideas and practices that triggered the audible world in different manners and valued new constructs of listening and hearing, within the theoretical lines proposed by Erlmann (2004) and Sterne (2003). Under this perspective, this work seeks to collaborate in the reflections on multiple voices and perceptions incorporated into the ethnographic process, aiming the understanding of the social agents' listening mediations in the contemporary time-space and how this local process also collaborates in the advance of

understanding on musical practices in Brazil in modernity context.

Keywords: musical modernity, ethnographic listening, phonography.

Em uma área interdisciplinar como a Etnomusicologia, as mais variadas técnicas e procedimentos adaptam-se de acordo com as peculiaridades de cada tema de pesquisa escolhido, seja no passado ou no presente, através do olhar etnográfico, da escuta ou de outras formas de percepção. A amálgama dos procedimentos metodológicos e posicionamentos teóricos conduz a diversas maneiras de se compreender o cenário musical do campo de cada pesquisador. Na etnografia, como em outros métodos, diferentes referenciais teóricos tomam parte na maneira com que o pesquisador interpretará seu objeto de pesquisa.

No caso do estudo que venho desenvolvendo[1], sobre as redes de relação músico-sociais estabelecidas com a instalação da primeira fábrica de discos no extremo sul e a segunda no Brasil, em 1913 - A Electrica[2] -, referenciais que incorporam a percepção auditiva no cotidiano do indivíduo na modernidade prefiguram diferentes interpretações quanto às subjetividades dos atores sociais envolvidos no contexto urbano de início do século XX. Tais referenciais utilizados na pesquisa (Erlmann, 2004; Sterne, 2003), fornecem indícios reflexivos sobre a inclusão de tecnologias como o gramofone e a própria gravação de discos no universo empírico da pesquisa: o cenário urbano-musical porto-alegrense. Valendo-me da perspectiva avançada por Veit Erlmann, em *Hearing Cultures*[3], de que

> *Ouvindo culturas* é a noção de que nossa busca pelo ouvido etnográfico requer mais do que um metafórico entendimento de etnografia como estando em necessidade de maior diálogo, mais ouvidos sensíveis, ou um terceiro ouvido. *Ouvindo culturas* sugere que é possível conceituar novas maneiras de conhecer uma cultura e de ganhar um aprofundado entendimento de como os membros de uma sociedade conhecem o outro [grifo do autor] [tradução minha[4]] (Erlmann, 2004, p. 2),

busco fazer dialogarem as diversas fontes empíricas que representam modos de produção e recepção das tecnologias de gravação em Porto Alegre à luz da desmitificação de certos

1 Este trabalho está sendo desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, dentro da linha de pesquisa "Etnomusicologia em fundos históricos", sob orientação da Profª. Maria Elizabeth Lucas.

2 Paixão Côrtes (1984) e Hardy Vedana (2006) foram os mais significativos estudiosos a chamar a atenção para o material referente à Casa A Electrica e as primeiras gravações fonográficas do Rio Grande do Sul. Essas obras pioneiras, ainda que não se tratando de cunho etnomusicológico, possuem grande importância na recuperação e conversão dos primeiros fonogramas do Estado em mídia digital. No caso de Paixão Côrtes, sua obra tornou-se facilitadora no levantamento e mapeamento das fontes utilizadas na pesquisa em andamento.

3 *Hearing Cultures* propõe uma nova abordagem etnográfica, como ilustra o introdutório de Veit Erlmann à obra: "Mas e sobre o ouvido etnográfico?" [But what of the ethnographic ear?].

4 Todas as citações das obras de Veit Erlmann (2004) e Jonathan Sterne (2003) deste trabalho são traduções minhas.

pressupostos atribuídos à modernidade. Entre discursos modernos, críticas negativas e positivas quanto à incorporação de tecnologias, sob a perspectiva de indivíduos que presenciaram o início do século XX, tento captar as subjetividades de escuta dos agentes sociais situados no cenário musical da modernidade.

A escuta e a modernidade musical em Porto Alegre

A Rua dos Andradas, o grande ponto de encontro para sociabilidades em espaços abertos e fechados em Porto Alegre (Maroneze, 1994), era, no início do século XX, repleta de casas de música e lojas de gramofones e discos. Os cafés e confeitarias sempre contavam com uma orquestra executando uma peça de compositor gaúcho ou algum gramofone tocando operetas de Caruso (Monteiro, 2006). Os cinemas, onde se rodavam filmes até então mudos, eram "animados sonoramente" por conjuntos e músicos da cidade. As formas de sociabilidade nesses espaços abertos e fechados eram embaladas pelos sons da capital, como conta Athos Damasceno Ferreira (1900-1975), importante cronista da cidade do início do século:

> Conjuntos, orquestras e bandas tomaram conta da Cidade que [...] gostava de música. Era uma amizade sincera. Sem música não se fazia nada. Nem reunião política. Nem manifestação cívica. Nem cerimônia religiosa. Nada mesmo (Ferreira, 1940, p. 132).

"Defensor" da música ao vivo, tal qual Athos Damasceno, o também cronista Achylles Porto-Alegre (1848-1926) partilha algumas de suas memórias musicais, ainda que se referindo às décadas de 1880 e 1890, em sua crônica *A música das ruas*:

> [...] As ruas da cidade eram atravessadas por músicos ambulantes [...]. Não se pense que estes músicos ambulantes eram simples tocadores de berimbao, sujeitos sem alma e sentimento artístico, que andavam atordoando as ruas [...].
> Absolutamente.
> Num tempo em que raramente apparecia aqui uma companhia de ópera, ou mesmo de operetas, esses grupos sonoros enchiam nossas ruas [...] de harmonias arrebatadoras [...] (Porto-Alegre, 1922, p. 47-48).

Por outro lado, para o poeta modernista Theodomiro Tostes (1903-1986), os sons da cidade se tornam música e esse é um movimento recíproco:

> Ah! tudo é musica, meu caro, por que não? Os nossos olhos já não piscam assustados, quando penetra em nosso ouvido um som esganiçado de locomotiva. Todos os barulhos, os que mais ferem, os que mais excitam a nossa sensibilidade, já nos são familiares. Cantam em nosso ouvido uma harmonia nova (Tostes, 1994 [1931], p. 55).

A representação dos "sons da cidade" que Achylles Porto-Alegre, Athos Damasceno Ferreira e Theodomiro Tostes construíram não é a mesma, com suas diferentes percepções sobre música. No caso desse último, o **barulho** é uma das feições da modernidade. Segundo Sterne (2003), em seu livro que examina as condições sociais e culturais que levaram ao surgimento das tecnologias de reprodução sonora e como elas se relacionaram com diversas culturas,

> Da mesma forma como houve um Iluminismo, também aconteceu um "Ensoniamento". Uma série de conjecturas entre ideias, instituições e práticas acionou o mundo audível em novas maneiras e valorizou novos constructos de escuta e audição (Sterne, 2003, p. 2).

Ora, se é na virada do século que se intensifica a urbanização no Brasil, procedimentos como higienização e modernização se tornam etapas fundamentais para tal formação (Pesavento, 1991). Com esses procedimentos, construções, fábricas, vias férreas e outras inovações cujos funcionamentos estão vinculados à emissão de barulhos, são incorporadas ao cotidiano dos indivíduos na *belle époque* da capital gaúcha.

Essas transformações na vida do sujeito na modernidade se referem às "conjecturas entre as práticas" mencionadas por Sterne e, em conjunto com instituições e ideias, encaminham para uma mudança de paradigma quanto à percepção do mundo. As diferentes percepções sobre o ruído, portanto, são também resultados dessa mudança. Os referidos "barulhos" de Tostes, significam, assim sendo, não apenas representações de modernidade, mas também tentativas de aproximações dos modernos ruídos com música.

Ao versar sobre os sons da cidade, Athos Damasceno conta sobre os conjuntos e orquestras que faziam parte da cena musical porto-alegrense. Achylles Porto-Alegre, também no tocante às crônicas que versam sobre música, se detém mais sobre os músicos e a música na rua. Contrastantemente, Tostes, na crônica citada, realiza o que poderia ser chamado de uma "apologia do som", em que o barulho é o fator principal, que se torna tão agradável quanto a música, uma vez que os ruídos da cidade tornam-se sinônimos de uma estética moderna. Assim, através de seus escritos, Tostes busca realizar uma inversão nos paradigmas *standard* entre as concepções de ruído e música.

A partir dos relatos de cronistas, acredito que a "valorização dos constructos de escuta e audição" citada por Sterne faz sentido. Por um lado, as transformações que afetaram sonoramente a urbe fizeram indivíduos lembrarem-se dos sons da cidade quando ainda muito pacata e pouco movimentada – ainda sem o caráter de sociabilidades mediadas pelos avanços tecnológicos –, realizando, pois, comparações nostálgicas com os sons do passado. Por outro lado, essas mesmas transformações que marcaram a escuta dos atores sociais para o passado fazem outros tomarem os sons da modernidade como sinal de futuro e prosperidade. As perspectivas

possibilitadas pelas novas tecnologias tornam-se um grande encantamento para o indivíduo que vê no ruído o caráter moderno, fazendo notar a clara diferença geracional entre os cronistas: aqueles que aderem à modernidade e aqueles que sentem o estranhamento de tal, ambos com suas posturas mediadas também pela escuta.

Tanto Achylles Porto-Alegre quanto Athos Damasceno Ferreira, em suas observações sobre a inserção de modernos aparatos sonoros no cotidiano urbano, neste caso especificamente do gramofone, apresentam suas críticas negativas referentes a tal dispositivo:

> Que linda era então a música das ruas!
> Mas...
> Horror! Fujo da minha mesa, arremesso a penna, e, desesperado vou tomar um bonde e escapar-me para um arrabalde.
> Neste momento uma pianola e um gramophone na visinhança começaram o seu concerto quotidiano, pondo-me choques electricos nos nervos. (Porto-Alegre, 1922, p. 51).

> Quando não havia orquestra ou banda, o povo assobiava. E assobiou e ouviu charangas até o advento do gramofone que, como os rádios de hoje, abafou a cidade e fez a primeira crise para os tocadores desbancados. Como o cólera, a bubônica e a bexiga negra, o gramofone foi uma das nossas grandes calamidades públicas. Marchas, valsas, modinhas, dobrados, canções entravam aqui sob a forma de discos e rodavam, rodavam[5] até romper ao meio a cabeça da população aturdida (Ferreira, 1940, p. 132).

Para Achylles Porto-Alegre e Athos Damasceno Ferreira, os gramofones e seus discos significaram um problema para músicos que tocavam ao vivo e para os seus ouvintes. Isso mostra como a "era gramofone" se apresentou com grande impacto para os cronistas em questão. Para eles, a música de final do século era agradavelmente sonora, provocando positivas lembranças nos escritores, em oposição à música reproduzida nos aparelhos de discos. A nostálgica compreensão, no que tange à música e suas relações com as audiências, remonta a "tempos" distintos, nos quais os espaços onde se escutavam música tornam-se diferenciados na virada do século XIX. Essa concepção sobre os diferentes espaços de sociabilidade relacionados às tecnologias de reprodução sonora reforça uma das teses mais defendidas no que se refere à incorporação do gramofone na sociedade ocidental: a noção de individualização, que Veit Erlmann (2004) e Jonathan Sterne (2003) buscam desconstruir. Ora, as críticas de A. Damasceno e A. Porto-Alegre tratam-se de dois dos pontos de vista sobre a modernidade e suas relações com os novos aparatos provenientes de tal. Sob essa perspectiva, quando Erlmann e Sterne buscam

5 Sobre esse excerto de Athos Damasceno Ferreira, seria interessante realizar um paralelo com o clássico artigo *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, escrito em 1936 por Walter Benjamin em que o autor discorre principalmente sobre a "perda da aura" da obra de arte na sua reprodução em série. Entretanto, tal discussão não poderá ser desenvolvida por ora no espaço desta comunicação.

apresentar novas maneiras de se interpretar a modernidade, desejam justamente incorporar outras vozes para uma reflexão teórica de maior alcance.

Essa noção de individualização também é desconstruída por Michael Bull (2000), em seu livro que busca analisar a significância e o significado do uso do *personal stereo* (i.e. *walkman*) no cotidiano de seus usuários. Apesar de ser uma pesquisa centrada na presente década, a revisão bibliográfica de Bull contempla a exposição e discussão dos argumentos principais dos primeiros estudiosos a versar sobre a relação das tecnologias de mídia em massa, com especial atenção aos pensadores Theodor Adorno e Walter Benjamin. Ao confrontar as ideias desses autores da escola de Frankfurt com o seu material empírico, Michael Bull compreendeu que a utilização dos *personal stereo* poderia ser tanto individual quanto coletiva. Quanto à última possibilidade, se o indivíduo consumidor do *personal stereo* estiver em um ambiente coletivo, vai continuar a ser um agente social dentro daquele meio, podendo implicar ou gerar relações com o uso do aparelho ou por ser usuário de tal. Essa reflexão de Bull também me incita a refletir o quanto essa noção direta e supostamente individual com a música reproduzida no gramofone pode ser desconstruída. Assim, se o sujeito moderno passa a ouvir música mais em seu lar do que em outros espaços, isso se trata de uma domesticação, mas não necessariamente de uma individualização. Os próprios autores da escola de Frankfurt escreveram que, diferentemente da visão, para cessar a informação, não basta fecharmos os ouvidos. Continua-se a ouvir mesmo com os ouvidos tapados (Bull, 2000).

Dessa forma, em qualquer espaço fechado de sociabilidade, se um indivíduo está a escutar uma música registrada em disco no seu gramofone, provavelmente os outros sujeitos que frequentam esse mesmo espaço também o farão, mesmo que involuntariamente. Acredito, pois, que a escuta através do gramofone é também uma escuta coletiva, o que confronta a ideia de que todo o ser moderno se torna individual. Entretanto, na mesma linha dicotômica "individual-coletivo" da modernidade, Erlmann e Sterne encontram uma problemática maior, que acaba por abarcar a primeira.

A noção apontada por Veit Erlmann (2004) e também Sterne (2003) como a maior dicotomia referente às percepções na modernidade está na ideia hegemônica de visualidade, que se contrapõe à proposta voltada para a audição, defendida por estes dois autores, ainda que de forma bastante alargada. Segundo Erlmann, já em *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (1986), James Clifford apontava indícios de um anseio sobre a experimentação quanto ao ouvido etnográfico, bem como tomar a escuta como possível fonte de acesso e descrição de uma cultura (Erlmann, 2004). A tradicional "visão antropológica" pode ser repensada como uma ampliação do leque perceptivo. Paralelamente, Jonathan Sterne defende que, ao se dar conta dessa dicotomia que acabou por ser reforçada sobre os autores que buscaram ante-

riormente uma aproximação à escuta moderna, é importante não se criar um fanatismo e cair no mesmo erro ao acreditar que apenas a escuta predominou e o início do século XX é exclusivamente auditivo:

> Tem sido uma grande audácia a alegação de que a visão é a grande chave social da modernidade. Ao mesmo tempo em que eu não alego que a escuta é **a** chave social da modernidade, ela certamente traça um campo significativo da prática moderna. Existe certamente mais do que um mapa para um território, e o som provê um caminho específico em toda a história [grifo do autor] (Sterne, 2003, p.3).

Sterne vai além de atribuir ao som apenas uma nova forma de conhecer uma cultura. Assim, afirma que "em alguns casos [...], maneiras modernas de escuta prefiguraram maneiras modernas de visão" (Sterne, 2003, p. 3), transformando as maneiras como os indivíduos percebiam sensorialmente o cenário do qual faziam parte.

Simultaneamente, é óbvio que todos os sentidos formam a percepção do indivíduo com seu mundo. Contudo, através do conteúdo empírico da pesquisa que venho desenvolvendo, tenho notado que a percepção auditiva é intensificada na moderna Porto Alegre e, dessa maneira, encontro ressonância ao que tratam teóricos como Veit Erlmann e Jonathan Sterne.

Assim, na experiência da modernidade porto-alegrense, gramofones misturavam-se visual e auditivamente à presença de músicos nas ruas, pianeiros tocando à porta das lojas de comércio musical, ao lado de bazares, relojoarias, confeitarias, teatros, cinemas e cafeterias. Os sujeitos circulantes nas ruas centrais da urbe encontravam-se em uma teia perceptiva, que Steve Connor[6] (2004) define como "intersensorialidade". Esta intersensorialidade está sob a posição perceptiva tanto dos sujeitos do passado quanto da minha, como pesquisadora. Mais que isso: essa intersensorialidade está na consciência de que múltiplas vozes, sons e, sobretudo, indivíduos e suas subjetividades, compõem o cenário de qualquer ambiente em que existem trocas em todos os níveis entre agentes sociais. Dessa maneira, quaisquer ações entre esses indivíduos estarão permeadas por múltiplas percepções, que no caso da modernidade, estão inclinadas ao plano sonoro.

A multiplicidade dos sujeitos, em pauta massivamente nas discussões tanto na Etnomusicologia, através dos questionamentos sobre novas formas de se realizarem etnografias musicais, quanto na Musicologia, em toda a sua gama de pesquisas sob as abordagens hermenêuticas ou fenomenológicas, entre outras (Williams, 2001), faz parte, portanto, de um conjunto de reflexões que buscam compor a pluralidade dos indivíduos e suas relações e percepções – múltiplas – com a música.

6 Steve Connor em seu artigo na obra organizada por Erlmann (2004), ao tratar do tema da "intersensorialidade", busca adensar a própria noção de "ouvido etnográfico" proposto por Veit Erlmann.

Considerações finais

O cenário moderno prefigurado pela escuta, como ponderei durante esta comunicação, refere-se principalmente às práticas (transformações na urbe acarretadas em um grande adensamento sonoro em termos de "barulhos" e "ruídos") e ideias (desejo de ser um indivíduo moderno, possuindo as inovações tecnológicas do novo século, como o gramofone) referidas por Sterne (2003). No decorrer da pesquisa ora em andamento, venho realizando minhas reflexões baseadas no universo empírico da criação e gestão da segunda fábrica de discos estabelecida no Brasil. Nesse caso, a escuta através das tecnologias de reprodução sonora despontadas no início do século XX foi mediadora também no aprendizado musical – revertido para performance – conjugando as práticas, ideias e instituições que movimentaram sonoramente os espaços de interação da sociedade local. Aos poucos, também outros locais do Brasil, como venho compreendendo na pesquisa, e países da região do Prata foram retroalimentados por esse "acionamento do mundo audível".

A compreensão das mediações da escuta na construção do cenário musical porto-alegrense torna-se, deste modo, outra percepção sobre as práticas musicais do Brasil no contexto de modernidade. Caminhar à frente nessa abordagem, portanto, é não apenas dar voz aos múltiplos sujeitos e prismas do início do século, mas também, escutá-los em face de sua influência nas percepções de música e mundo.

Referências

BULL, Michael. **Sounding out the city**: Personal Stereo and Management in Everyday life. Oxford: Berg, 2000.

CONNOR, Steven. Edison's Teeth: Touching Hearing. In: ERLMANN, Veit (org.). **Hearing Cultures**: Essays on Sound, Listening, and Modernity. Oxford: Berg, 2004. p. 153-172.

CÔRTES, João Carlos Paixão. **Aspectos da música e fonografias gaúchas**. Porto Alegre: Proletra, 1984.

ERLMANN, Veit (org.). **Hearing Cultures:** Essays on Sound, Listening, and Modernity. Oxford: Berg, 2004.

FERREIRA, Athos Damasceno. **Imagens sentimentais da cidade**. Porto Alegre: Globo, 1940.

MARONEZE, Luiz Antônio Gloger. **Espaços de sociabilidade e memória**: fragmentos da vida pública porto-alegrense entre os anos 1890 e 1930. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), 1994.

MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre e suas escritas**: histórias e memórias da cidade de Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Memória Porto Alegre**: espaços e vivências. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1991.

PORTO-ALEGRE, Achylles. **Paizagens mortas.** Porto Alegre: Globo, 1922

RUSCHEL, Nilo. **Rua da Praia.** Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1971.

STERNE, Jonathan. **The audible past:** Cultural origins of sound reproduction. Durham: Duke University Press, 2003.

TOSTES, Theodomiro. **Bazar e outras crônicas**. Porto Alegre: Fundação Paulo do Couto e Silva, 1994 [1931].

VEDANA, Hardy. **A Eléctrica e os Discos Gaúcho**. Porto Alegre: PETROBRAS, 2006.

WILLIAMS, Alastair. **Constructing Musicology**. Inglaterra: Ashgate, 2001.

SIBA E A FULORESTA: DAS FESTAS DA MATA NORTE PERNAMBUCANA AOS FESTIVAIS DE *WORLD MUSIC* NA EUROPA

Lúcia Campos
luciapcampos@gmail.com
EHESS

Resumo

A comunicação apresenta pesquisa de doutorado em andamento sobre grupos brasileiros que se apresentam no circuito dos festivais europeus atuando como mediadores entre as músicas brasileiras ditas "de raiz" ou "tradicionais" e a cena contemporânea das chamadas *musiques du monde* ou *world music*. Através de etnografia multi-situada, discute-se os processos de globalização das músicas brasileiras a partir de situações concretas: passagens de som, shows, ensaios, contatos e negociações entre músicos, produtores, técnicos, jornalistas, pesquisadores, etc. O estudo do grupo Siba e a Fuloresta, em particular, sugere dois movimentos: de um lado, os músicos da Mata Norte que aprendem todos os passos para se tornarem músicos profissionais e, de outro lado, Siba que cumpriu "ritos de passagem" para ser aceito nas tradições da ciranda e do maracatu de baque solto, a ponto de se tornar um mestre. Músicos "tradicionais" que se tornam profissionais e um músico profissional que se torna "tradicional", essa dinâmica se mostra muito interessante para se refletir sobre as fronteiras e sobre a permeabilidade entre diferentes "mundos da música", compreendidos como redes de cooperação. Entre as várias questões suscitadas, discute-se a noção de "tradição", o status do "músico tradicional", o valor artístico das "músicas tradicionais" e as contingências de escuta e categorização dessas músicas entre os diferentes "mundos" em questão – as festas da Mata Norte pernambucana e os festivais europeus de *world music*.

Palavras-chave: etnografia multi-situada, tradições musicais brasileiras, festivais de world music

Abstract

The paper presents a research in progress concerning the relationship between "traditional" Brazilian music and the contemporary scenes of world music in Europe. During a multi-sited ethnography, the research focuses the process of globalization of Brazilian music by following concrete situations as concerts, sound checks, rehearsals, contacts and negotiations between musicians, producers, technicians, journalists, researchers, etc. The study of the group Siba e a Fuloresta, in particular, shows on one side the professionalization of traditional musicians in process of insertion in the international circuit, and in the other side the trajectory of Siba, professional musician who has achieved several "passage rituals" for being accepted in the maracatu tradition, thus becoming a master. Traditional musicians turning into professionals, a professional that becomes traditional, these are interesting dynamics to think how different "musical worlds" are distant and at the same time permeate each other. Many questions are addressed, among them the notion of "tradition", the artistic value of "traditional" music, the status of "traditional" musicians, the contingencies of listening and categorizing this music between different "musical worlds", seen as cooperative networks.

Key-words: *multi-sited ethnography, world music festivals, Brazilian musical traditions*

A presente comunicação faz parte da minha pesquisa de doutorado em curso, que tem por objeto grupos brasileiros que se apresentam no circuito dos festivais europeus, atuando como mediadores entre as músicas brasileiras ditas "de raiz" ou "tradicionais" e a cena contemporânea das chamadas *musiques du monde* ou *world music*. Para isso, venho realizando uma etnografia multi-situada que compreendeu, num primeiro momento, pesquisas de campo em Pernambuco e agora em festivais de *world music* na Europa[1]. Em termos gerais, estou interessada nos processos de globalização das músicas brasileiras, mas vejo a globalização de forma situada, ou seja, a partir de situações concretas: shows, passagens de som, ensaios, contatos e negociações entre músicos, produtores, técnicos de som, jornalistas, pesquisadores, etc.

De acordo com Marcus (2010, p. 273, tradução da autora) "...o sistema global não é a moldura holística teoricamente constituída que provê o contexto para o estudo contemporâneo de povos ou de sujeitos locais observados de perto pelos etnógrafos, mas torna-se, pouco a pouco, o que integra e envolve objetos de estudo multi-situados e descontínuos". Ele diz também que: (...) "As estratégias de, literalmente, seguir conexões, associações e relações hipotéticas estão portanto no próprio coração do desenho da pesquisa etnográfica multi-situada".

Abordarei aqui a trajetória do grupo Siba e a Fuloresta, cujos integrantes participam ativamente de algumas tradições musicais da zona da Mata Norte pernambucana como o maracatu de baque solto, a ciranda e as fanfarras de frevo. Interessa-me investigar as mediações entre a prática cotidiana desses músicos e suas apresentações em festivais. De um extremo a outro, ocorrem inúmeras negociações da experiência musical, que passam pela profissionalização, pelo aprendizado de uma disciplina, pela performance em diferentes contextos, para públicos diversos.

O músico e diretor do grupo, Sérgio "Siba" Veloso, no entanto, é proveniente de outro meio musical, tendo participado do grupo Mestre Ambrósio, com o qual percorreu a cena da música brasileira contemporânea, dos palcos de festivais no Brasil e exterior. Em 2002, Siba trocou a cidade de São Paulo por Nazaré da Mata, onde prosseguiu seu aprendizado das tradições musicais locais, desenvolvendo sua habilidade para "sambar maracatu", para a poesia cantada, própria das tradições do maracatu de baque solto e da ciranda.

O grupo Siba e a Fuloresta sugere dois movimentos: de um lado, os músicos da Mata Norte que aprendem todos os passos para se tornarem músicos profissionais e, de outro lado, Siba que passou por "ritos de passagem" para ser aceito nas tradições da ciranda e do maracatu

1 Iniciei essa pesquisa durante o Master en Sciences Sociales (2009), na EHESS, quando fiz a etnografia em Nazaré da Mata e Recife (Pernambuco). Durante o doutorado estou prosseguindo a pesquisa no circuito dos festivais europeus, principalmente nos festivais Paleo (Suíça), Sines e Uma casa portuguesa (Portugal), como também na World Music Expo (Womex - Dinamarca) e na rede de produção musical em Paris. A pesquisa se estende a enquetes realizadas nos festivais: Festival de l'Imaginaire (Paris), Villes des Musiques du Monde (Aubervilliers) e Creole (Berlim), em parceria com o grupo de pesquisas sobre festivais de *world music*, dirigido pelo professor Denis Laborde (EHESS).

de baque solto, a ponto de se tornar um mestre. Músicos "tradicionais" que se tornam profissionais e um músico profissional que se torna "tradicional", essa dinâmica se mostra muito interessante para se refletir sobre as fronteiras e sobre a permeabilidade entre diferentes "mundos da música"; entendendo, com Howard Becker (1988), os "mundos da arte" como redes de cooperação.

Tradição: "um gosto comum"

Durante sua carreira com o grupo Mestre Ambrósio, nos anos 1990, Siba manteve um contato constante com algumas tradições musicais dessa região em Pernambuco chamada de "a Mata Norte", região que faz fronteira com o estado da Paraíba, que fora um dia a região da mata atlântica e onde hoje só se vêem canaviais. Seu primeiro contato com a região data do início dos anos 1990, quando ele, estudante de graduação do curso de música da UFPE, foi assistente de pesquisa do etnomusicólogo John Murphy. Desde então, Siba escolheu a região da Mata Norte como "escola" dos saberes musicais que buscava desenvolver, principalmente a rabeca, nas brincadeiras de cavalo-marinho, e a poesia cantada e improvisada, no maracatu de baque solto e também na ciranda[2].

Tendo sido questionado inúmeras vezes por jornalistas e pesquisadores sobre sua relação com as tradições musicais citadas, o músico desenvolveu um pensamento e um discurso crítico sobre alguns conceitos e situações que problematizam as fronteiras entre os mundos musicais pelos quais ele transita. Para ele, "tradição" é um "gosto comum"[3] e não "uma regra rígida, do passado que a gente tenha que repetir", um gosto que se aproxima do sentido explicado pelo sociólogo Antoine Hennion (2004, p.10, tradução da autora) : "uma prática, uma atividade coletiva com objetos, um 'fazer junto' que passa por saberes próprios e que só faz sentido por causa dos retornos que os praticantes esperam".

A prática dessas tradições musicais como "gosto comum" fortaleceu de tal maneira a relação de Siba com a região da Mata Norte que, no caminho inverso ao êxodo rural, ele foi morar em Nazaré da Mata e lá tornou-se mestre de maracatu, um dos mestres mais jovens da região. Siba aponta alguns momentos como decisivos para sua aceitação como mestre de maracatu e de ciranda, por exemplo quando suas melodias foram incorporadas ao repertório tradicional do maracatu de baque solto; ou quando José Galdino, um dos cirandeiros mais respeitados da região, o chamou para substituí-lo; ou ainda uma das provas mais importantes foi a sua participação em desafios de improviso de verso, as *sambadas* de maracatu, frente a mestres respeitados.

2 Ver Murphy (2001) para mais detalhes sobre o grupo Mestre Ambrósio ; e Sandroni (2009) que discute as trajetórias de Siba e Chico Science frente a concepções vigentes de MPB.

3 Entrevista ao Programa Diversidade (Campina Grande), *Youtube*. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=ibUI9KYFICg. Acesso em 15/10/2010.

Desde 2002, ele criou então o grupo inicialmente chamado Fuloresta do Samba, com alguns mestres e músicos locais. Fuloresta do Samba é o nome dado ao primeiro CD do grupo gravado em um antigo engenho em Nazaré da Mata. Juntos, o tarol, o mineiro e o bombo são a base percussiva da ciranda, aos quais se agregam num primeiro momento a póica e o gonguê, instrumentos pertencentes ao ternos do maracatu de baque solto. Os tocadores de trombone e de trompete são chamados localmente de *musiqueiros*, são eles que formam a *orquestra* do maracatu ou da ciranda. Inicialmente, a formação da Fuloresta é uma síntese de ambas as formações instrumentais tradicionais. Em seguida, serão incluídos também o saxofone e a tuba, instrumentos das fanfarras de frevo, além de uma alfaia, tambor do maracatu de baque virado.

Siba convidou sete músicos a fazerem parte do grupo, três na percussão e no canto, quatro nos metais. Num primeiro momento, eles ensaiavam de forma intensiva com o objetivo de forjar a sonoridade do grupo, de acordo com o músico: "na rua o que vale é outra coisa, é o calor, é o povo que ta ali do lado, a poeira, a cachaça… Então tem um som da rua que é o som da rua mesmo. Mas trazer aquilo ali para um grupo separado da rua, que vai gravar, que vai subir num palco, a gente tinha que buscar uma limpeza mínima no som e sem perder aquela sujeira da rua que era, aliás, a coisa mais importante que tinha que manter…"[4].

A concepção técnica e estética do disco é valorizada por Hermano Vianna (2002), que escreveu o release de imprensa. Para ele, Siba e o diretor musical Beto Vilares aperfeiçoaram "uma técnica mais criativa de gravar com músicos que nunca entraram em estúdio antes – para quem colocar um headfone é uma experiência de outro planeta – e estilos musicais que nunca foram registrados decentemente".

Um CD, um manifesto

"Siba apresenta o seu samba raro"[5] é a manchete do Jornal do Comércio, em Recife, do dia dez de agosto de 2002. A matéria anuncia o show de lançamento do disco Fuloresta do Samba no mesmo dia à noite. O jornalista, Schneider Carpeggiani, fala da "inevitabilidade do samba como fronteira de uma identidade tropical brasileira" e do que ele chama de "pressuposto antropológico-musical" do projeto Fuloresta do Samba, seguindo o texto do encarte do CD, segundo o qual a definição de samba seria primeiramente um "encontro festivo entre músicos e amigos" e não " o gênero musical que os cariocas tomaram patente para si". O jornalista diz ainda que o CD "bebe da fonte de uma velha guarda que teve como berço das suas manifestações o espaço democrático da rua". Um pouco adiante, na mesma matéria, o próprio Siba o contradiz: "eu não acredito em músico genérico, em arte que passa de pai para filho, sem compositor, feita

4 Trecho do filme Fuloresta do Samba, direção de Marcelo Pinheiro, 2004, Recife.
5 Carpeggiani, Schneider. « Siba apresenta o seu samba raro ». Jornal do Comércio, Recife, 10/08/2002.

apenas por diversão. Nós sabemos quem foram os músicos, quem são eles, o que representaram. Músico não é um produto genérico".

O sociólogo Antoine Hennion (2007, p. 22, tradução da autora) discute "a dualidade entre a música como objeto transcendente e como mediador da identidade do grupo", é interessante perceber como essa dualidade é aqui colocada em cheque. Se no trabalho de Siba com o grupo Mestre Ambrósio a mediação estava circunscrita a um universo de "música pop" que se abria nos anos 1990 para uma música chamada "de raiz", impulsionados pelo *manguebeat* e por um movimento nacional de redescoberta do forró, do samba e de outros gêneros "tradicionais" brasileiros; a partir de 2002, com a Fuloresta o engajamento de Siba torna-se literalmente mais radical. As "tradições musicais" não são apenas fontes de inspiração ou de "cor local" como sempre foram e continuam sendo para inúmeros compositores brasileiros desde que se fala em uma "música brasileira"; essa música tida como "objeto transcendente" é aqui criada *in situ*, com os músicos que a praticam cotidianamente. Ela continua sendo assim um "mediador da identidade do grupo", ao mesmo tempo em que torna-se um "objeto transcendente" e problematiza assim a distinção entre "tradição" e "arte".

Entre as várias questões suscitadas pelo projeto Fuloresta do Samba, a saber a ambigüidade da palavra samba, o valor artístico da música tradicional, o desenvolvimento de uma estética de gravação própria para essa música, a criatividade e a inovação dentro da tradição e o status do músico tradicional, a identidade do grupo torna-se difícil de ser categorizada porque ela supera dicotomias recorrentes: urbano e rural, pop e tradicional, centro e periferia, tradição e arte. Ao mesmo tempo, ela faz sobressair nomes e idéias – maracatu de baque solto, ciranda, Nazaré da Mata, "o ambiente festivo da Mata Norte"[6] – que escapam a qualquer tentativa de categorização breve. Ao invés de uma categoria musical, é uma região e suas tradições musicais que são valorizadas pelo projeto.

Da cultura canavieira à cultura popular

Nazaré da Mata é uma cidadezinha de aproximadamente trinta mil habitantes situada nessa região chamada zona da mata setentrional ou zona da mata norte, em Pernambuco. Embora o nome sugira a existência de florestas, tudo o que vemos ao longo da estrada que vai de Recife a Nazaré são as plantações de cana de açúcar. Em volta da cidade, as casas grandes dos antigos engenhos atestam a época áurea de uma "cultura canavieira bastante desenvolvida"[7]. O alto consumo de cachaça Pitú e os chamados *malunguinhos* – as cinzas provenientes das queimadas noturnas –, que se espalham pela cidade, testemunham a permanência da cana na região.

6 Encarte do CD Fuloresta do Samba (2002).
7 Revista « Nazareth Autônoma » (1933, p. 8).

No entanto, o termo "cultura" parece apresentar conotações contemporâneas em Nazaré, essa cidade chamada "A Terra do Maracatu", onde o carnaval é a principal atração turística.

Em seu livro sobre os poetas improvisadores bascos, Denis Laborde (2005, p.16) explica o processo pelo qual uma conduta social torna-se prática cultural, ou seja, "uma forma de comportamento que funcione por códigos consentidos e que justifique um enquadramento institucional". Em Nazaré da Mata, a transformação do sentido da palavra cultura está no cerne de processo semelhante, que envolve diversos atores em torno da institucionalização do maracatu.

Durante o mês de janeiro, de preparação para o carnaval, Nazaré da Mata é uma cidade repleta de sons: os metais das bandas, os ensaios dos maracatus, a ciranda de seu Santino, os surrões dos caboclos de lança que atravessam a cidade, as discussões diárias sobre os versos dos poetas... Barachinha, mestre de maracatu e diretor cultural da prefeitura de Nazaré, afirma que "a riqueza da nossa cultura é assim, fazemos no pensamento de brincar"[8]. No contexto em questão, Barachinha evoca as brincadeiras de rua em Pernambuco (dentre as quais o maracatu e a ciranda), brincar conserva o sentido lúdico e infantil das brincadeiras de crianças, mas refere-se aqui a brincadeiras de adultos.

No entanto, na "cultura" entram aqueles que são capazes de adaptar a brincadeira a outras regras, em outras instâncias, aqueles que visam e conseguem negociá-la segundo um certo valor. Um mestre diz que "trabalha na cultura", o outro afirma que "brinca barato". Uma conduta social torna-se prática cultural e essa prática, será ela uma profissão? Vale lembrar que a agricultura da cana, que atualmente se destina sobretudo à produção de álcool, requer a mecanização urgente da colheita, devido a fatores econômicos e ambientais. Essa mecanização aumenta o desemprego na região, situação obviamente relacionada à valorização da "cultura" de que falamos aqui.

O termo "cultura" é apropriado por diversos atores de formas distintas, ele pode funcionar de forma reacionária e demagógica ao reproduzir os mesmos ciclos viciosos, agora sob outros termos. Mas ele pode também ser apropriado de forma ativa e progressista quando permite aos próprios atores negociarem seu papel e seu lugar de forma mais igualitária. Situação que vai de encontro à defesa do termo por Sahlins, segundo o antropólogo "os povos a utilizam não apenas para marcar sua identidade, como para retomar o controle do próprio destino" (1997, p. 46).

O perigo do paralelo sugerido entre a cultura da cana e a cultura popular, sobretudo no que se refere à cultura do maracatu, é a manutenção de uma lógica de exploração do trabalho, escondida sob o viés de um "profissionalismo amador". A situação aqui esboçada acaba por definir um "mundo da arte" localizado e extremamente limitado, onde são recorrentes as relações

8 Entrevista em 15/01/2009, Nazaré da Mata.

entre o domínio da "cultura" e uma política restrita e viciada por favoritismos e disputas. Diante dessa realidade precária, de valorização ilusória, como falar de música e poesia, como falar de um "mundo da arte"?

Da praça pública à cena dos festivais

Siba afirma que a chave de compreensão é diferente de acordo com o contexto onde uma ciranda ou um maracatu são cantados: "O público da poesia popular é um público muito específico, de gente que gosta disso, que tem uma ligação com essa origem de engenho, que conhece um pouco de poesia, que entende isso como poesia"[9]. Ele lembra que na Mata Norte, ciranda e maracatu são estilos de poesia, mas "quando sai da Mata Norte, vira música, e quando vira música, o jeito de entender é outro completamente diferente".

Com a Fuloresta, Siba começou a fazer apresentações na região da Mata Norte, no circuito regional de festas religiosas e carnaval. Após essa primeira fase, ele passou a trabalhar para a profissionalização do grupo, aproveitando dos circuitos já desbravados por ele e por outros artistas e produtores pernambucanos no Brasil e na Europa. Fora da Mata Norte, os integrantes da Fuloresta não participam de brincadeiras de maracatu ou de ciranda, em outros "mundos da arte" o termo "cultura" não será tão pertinente, fora da Mata Norte, eles fazem "música".

Se em Recife pude fazer uma etnografia do grupo Siba e a Fuloresta tocando em um *pub* inglês; na Suíça, durante o Festival Paleo, os mesmos músicos acostumados a tocar no palco ou na rua, sendo pagos ou não, sobem em um palco profissional durante um festival europeu. Lá eles encontram um ambiente que procura reproduzir seu país de origem. De fato, como nas festas da Mata Norte, há palcos diferentes, o grande palco para o *mainstream* e o pequeno palco que dessa vez não é o palco da "cultura popular", mas o palco chamado "Village Du Monde: couleur Brésil". Não é apenas um palco, mas toda uma área do festival dedicada ao Brasil, onde há barracas de cozinha típica de várias regiões do país, fachadas imitando a arquitetura barroca, e até mesmo um pequeno jardim de árvores que representam a Amazônia. O programa do festival atesta que "os seis palcos" pretendem "satisfazer" a "curiosidade cultural" e os "desejos musicais e festivos" do público[10]. Nesse contexto, Siba e a Fuloresta tocaram no palco como se estivessem em um festival em Recife e, ao final, fizeram um pequeno cortejo pelo "Village Du Monde", como se estivessem em Nazaré da Mata; o público parecia interessado, mesmo sem entender "a poesia", e animado, cada qual com seu passo de dança, que não precisava ser ciranda ou maracatu. No entanto, um pequeno grupo se destacava em meio ao público por sua agi-

9 Entrevista em 01/02/2009, Recife.
10 Programa do Festival Paleo, Suiça (2008).

tação. Aparentemente descontextualizados, gritavam - "Por que parou? Parou por que?" - cada vez que percussão e sopros paravam de tocar para dar vez à poesia do mestre Siba. Enquanto a maior parte do público "*world music*" interessava-se por descobrir uma música, um nicho do público "brasileiro" julgava já conhecê-la.

Essa situação relaciona-se diretamente à da contingência da escuta e aos diferentes públicos, seja na Mata Norte onde ciranda e maracatu são compreendidos como "poesia", ou fora da Mata Norte, quando tornam-se "música". Assim um brasileiro que não compartilha nenhuma dessas tradições de escuta pode considerá-las mais exóticas do que uma pessoa que compartilha uma outra tradição (um outro gosto), aquela da descoberta de uma música durante um festival de world music.

Entre uma roda de ciranda, na Zona da Mata, e um cortejo de maracatu no festival Paleo, na Suíça, há diversas questões a serem desenvolvidas, além das contingências de escuta dessa música; outra questão refere-se aos problemas suscitados por sua tradução ou categorização entre diferentes "mundos musicais".

"Fuloresta do Samba", o primeiro disco de Siba e a Fuloresta, foi distribuído na Europa pela produtora Outro Brasil. Marc Régnier, diretor da produtora, trabalhou também com o grupo Mestre Ambrósio. Ele diz que o Mestre Ambrósio era muito difícil de ser "vendido pela palavra", ou seja, de ser "categorizado"[11]. O produtor explica seu processo de escolha de um grupo: ele pensa na "adequação do produto" e na demanda do público que, segundo ele, quer "uma música *roots*". Régnier visa o "público *world music*" que, segundo ele "não é o público música brasileira". Para ele, Siba e a Fuloresta também é muito difícil de ser vendido, ele cita um outro produtor que fez uma avaliação do grupo: "ele é tão tradicional que é pós-moderno". Não é preciso lembrar que o circuito dos festivais, como todo o mercado musical, passa por um período de intensa transformação. No contexto atual, as músicas ditas "tradicionais" ainda não completamente integradas ao mercado parecem ser as primeiras a perder espaço na cena world music. Em declaração recente, Régnier avalia: "os exóticos estão em baixa, estão se tornando comerciais"[12].

As constatações esboçadas permitem delinear algumas características do processo de apropriação das músicas brasileiras ditas "tradicionais" ou "de raiz" em festivais europeus. À primeira vista, os festivais de world music estabelecem um circuito musical permeado por estereótipos de nacionalismo e de exotismo, sob um ponto de vista assimétrico (Latour 1997) e problemático que, como o próprio nome diz, busca definir o que sejam as "músicas do mundo". Mas, ao me ater às situações concretas e às relações estabelecidas nesse circuito, aceito o dinamismo e a diversidade das situações que não permitem generalizações fáceis. Primeira-

11 Entrevista em 17/03/2009, Paris.
12 *Mentoring sessions*, *Womex*, Dinamarca, 29/10/2010.

mente, não se trata de um circuito homogêneo, muito pelo contrário; cada país e até mesmo cada festival constrói diferentemente sua idéia de world music (musiques du monde na França e na Suíça, músicas do mundo em Portugal, etc) que pode tanto se pautar pela defesa da "diversidade musical", por idéias de "autenticidade" quanto por idéias de "fusão". Entre esses extremos há que se pensar caso a caso[13]. No entanto, na maioria deles, o caráter de "descoberta" é constante, sobretudo em se tratando de músicas tradicionais. Se, por um lado, há uma escuta aberta e curiosa que faz com que os festivais representem um campo de valorização profissional para músicas tidas como "cultura popular", que em geral se restringem a meios semi-profissionais no Brasil, a tendência para a "descoberta" acarreta sobretudo uma valorização pontual, que não estabelece necessariamente uma relação de continuidade. No entanto, muitas vezes tocar em um festival europeu pode ser um ritual de passagem e legitimação para que uma música seja então aceita e valorizada no Brasil.

Ao apontar o papel crucial dos atores envolvidos, cujo engajamento na negociação de outros sons, outras músicas e outros imaginários "de Brasil" problematiza a idéia unilateral de "descoberta", adoto nesse estudo sobre a globalização das músicas brasileiras um "pensamento por casos"[14]. Nesse âmbito, a dimensão política do projeto Fuloresta do Samba não pode ser negligenciada. Resta saber como essa dimensão se articula quando um CD, que é praticamente um manifesto, torna-se um produto de consumo em diferentes mercados. Ao mesmo tempo em que busca reconhecer Biu Roque, Mané Roque, Seu Cosmo e todos os músicos da Fuloresta como artistas, Siba também defende que suas composições sejam reconhecidas como "arte". Como compreender a dimensão política dessa negociação a respeito de "tradições" que tornam-se "arte" uma vez que a música do grupo não passa necessariamente por generalizações nacionais antes de entrar no mercado da world music?

***

A passagem de condutas sociais, brincadeiras, a práticas culturais, chamadas ciranda, Maracatu (com M maiúsculo) ou simplesmente "cultura", e que em outros âmbitos tornam-se "música" são as questões centrais dessa pesquisa em andamento; em ambos os processos, cada qual com suas particularidades a serem aprofundadas, há uma inversão e uma transformação de regras da brincadeira, que encontram-se agora fora do espaço e do tempo da roda ou do cortejo.

13 Ver Laborde (1998), Bachir (2008). Em estudo anterior, investiguei a dicotomia entre *musiques du monde* e *world music*, a primeira defendendo as especificidades de cada cultura musical e a segunda a música como linguagem universal, em etnografia feita durante o Festival de l'Imaginaire, em Paris (Campos, no prelo).

14 "O pensamento por casos é talvez o outro nome da razão prática, essa razão do provável, do frágil, do provisório, constantemente eclipsada pela potência do pensamento formal, sem que sua lógica própria possa no entanto nele se dissolver » (Lacour, 2005, tradução da autora).

São essas novas regras que definem os "mundos da arte" que nos interessam aqui.

Para compreender as relações entre esses diferentes mundos musicais, procurei delinear alguns trajetos que ligam uma cidade e um grupo a um circuito internacional: Nazaré da Mata e o grupo Siba e a Fuloresta, que realizou turnês recentes em festivais europeus, apresentando seu último CD. Se o primeiro CD Fuloresta do Samba tinha ares de manifesto e estabelecia claramente a referência do trabalho na região de Nazaré da Mata, o segundo CD, lançado em 2008, não apresenta referências tão explicitas. A capa foi criada por dois artistas de *graffiti* de São Paulo, OSGEMEOS. A relação entre a cidade e o CD continua presente, mas invertida: dessa vez são os *graffiti* que estão carimbados em alguns pontos de Nazaré da Mata. No que se refere ao trânsito entre os mundos musicais em questão, o CD tem um nome interessante – "Toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar" – sugestivo tanto da dinâmica de Siba e a Fuloresta, entre as festas da Mata Norte e os palcos de festivais no Brasil e na Europa, como também da presente etnografia.

Referências bibliográficas

BACHIR, Talia. Le tour du monde en musique : les musiques du monde, de la scène des festivals à l'arène politique. Cahiers d'ethnomusicologie, Genebra, v. 21, p.11-34, 2008.

BECKER, Howard. Les mondes de l'art. Paris : Flammarion, 1988.

CAMPOS, Lucia. Ouganda, Baganda, Buganda? Le paradoxe de la musique classique ougandaise. In: LABORDE, Denis. Ethnographie du Festival de l'Imaginaire. Paris : l'Harmattan, no prelo.

HENNION, Antoine. Une sociologie des attachements : d'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur. Sociétés, Paris, v. 85, n. 3, 2004.

_____. La Passion Musicale. Une sociologie de la médiation. Paris : Edition Métailié, 2007.

LABORDE, Denis. Musiques à l'école. Paris: Editions Bertrand Lacoste, 1998.

_____. La mémoire et l'Instant : les improvisations chantées du bertsulari basque. Bayonne : Éditions Elkar, 2005.

LACOUR, Philippe. Penser par cas, ou comment remettre les sciences sociales à l'endroit, 2005. Disponível em: http://espacestemps.net/document1337.html. Acesso em: 15/05/2010.

LATOUR, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes*. Paris : La Découverte, 1997.

MARCUS, Georges. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, v. 24, p. 95-117, 1995.

MURPHY, John P. Self-discovery in Brazilian popular music: Mestre Ambrósio. In PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher. Brazilian Popular Music and Globalization. Gainesville: University Press of Florida, 2001, p. 245-257.

SAHLINS, Marshall. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte I e II). Mana, v. 3, n. 1, p. 41-73, 1997.

SANDRONI, Carlos. O mangue e o mundo: notas sobre a globalização da música pernambucana. Claves, v. 7, p. 63-70, n. 1, 2009.

TELES, José. Do frevo ao manguebeat. São Paulo: Ed. 34, 2000.

VIANNA, Hermano. Release para o disco Fuloresta do Samba. 2002. Disponível em: http://www.overmundo.com.br/banco/release-para-o-disco-fuloresta-do-samba. Acesso em: 31/01/2011.

A RELEVÂNCIA DOS PRESSUPOSTOS DE ADORNO À LUZ DA ETNOMUSICOLOGIA

Murilo Mendes
Murilo2107@gmail.com
PPGMUS-UDESC

Luís Fernando Hering Coelho
Heringcoelho@gmail.com
UNIVALI

Resumo
Inspirando-se em discussões como as levantadas no GT de etnomusicologia e música popular no congresso da ANPPOM 2010, esta comunicação visa a contextualização de alguns pressupostos de Theodor Adorno sob a perspectiva etnomusicológica. Discute-se alguns impasses que circundam o conceito de música popular e suas comparações com a música erudita. Do ponto de vista epistemológico, o trabalho alinha-se à ideia de que a busca de definições para conceitos como estes pode ser produtiva, sobretudo, se orientada em função de práticas e contextos musicais específicos e no diálogo entre pressupostos teóricos e categorias nativas.

Palavras-chave: Theodor Adorno, música popular, epistemologia.

Abstract
Inspired by issues such as those raised in the discussions about ethnomusicology and popular music at the congress of ANPPOM 2010, this paper aims to explore some assumptions of Theodor Adorno's theory under an ethnomusicological perspective. It discusses some dilemmas surrounding the concept of popular music and its comparisons with classical music. From the epistemological point of view, the work is aligned to the idea that the search for definitions for concepts like these can be productive especially if targeted according to specific musical contexts and practices and in dialogue between theoretical assumptions and native categories.

***Key-words**: Theodor Adorno, popular music, epistemology.*

Pelo menos desde os trabalhos de John Blacking – que podem ser pensados, se não necessariamente como inaugurais, no mínimo como um decisivo ponto de inflexão neste sentido – a pesquisa etnomusicológica tem constituído seu aparato teórico na busca da interação compreensiva e dialógica com aquilo que, na antropologia, se costuma chamar o universo das *categorias nativas*. Isto equivale a dizer que, para cada caso tomado como objeto de investigação, o núcleo de boa parte dos trabalhos de nossa disciplina tem sido a tentativa de mapear a configuração e compreender o sentido de universos musicais particulares. Para citar apenas alguns autores já clássicos, e buscando contemplar uma grande diversidade de contextos etnográficos, podemos aqui nos remeter aos trabalhos de Anthony Seeger (2004) entre os índios suyá do Brasil central, Steven Feld (1989) entre os kaluli da Nova Guiné, Thomas Turino (1993) entre os aymará no Peru, Ingrid Monson (1996) entre músicos de jazz nos Estados Unidos, Kofi Agawu sobre a música de Mozart. Pode-se arriscar dizer que, mesmo que não haja qualquer vinculação explí-

cita, trabalhos como os destes e outros autores enquadram-se num programa – ou, para dizer de forma ainda mais ampla, numa espécie de impulso ou viés – teórico cujas linhas fundamentais foram traçadas por Marcel Mauss quando este afirmava que trata-se de construir, com a antropologia (a etnomusicologia é uma antropologia?), um catálogo o mais completo possível das categorias das quais o homem tem se servido para pensar (ou seja, agir, cantar, dançar). Nada disto é novo, mas focalizemos um ponto específico, tão importante quanto simples, do argumento de Mauss em seu clássico *Ensaio sobre o Dom*. Naquele livro, o antropólogo francês se utiliza extensamente dos dados apresentados por Malinowski em seu *Argonautas do Pacífico Ocidental*, remarcando sempre que a possibilidade que podemos ter de alcançar alguma compreensão de um sistema de circulação de riquezas como o *kula* da Melanésia depende de nossa capacidade de atribuir suficiente elasticidade a noções aparentemente duras como "direito" e "economia", para que elas nos sirvam justamente como vias de acesso, e não como entraves à compreensão das categorias que constituem o universo simbólico (e, portanto, o mundo real) daquela cultura em particular. Noções teóricas sobre a economia de mercado certamente – e inevitavelmente – são um ponto de partida para compreender um sistema como o *kula*, mas se não puderem se ajustar a ele, à sua lógica própria, dificilmente serão úteis para a construção de uma perspectiva antropológica. E, nesse ajustar-se, é bem provável que algumas das categorias analíticas que nos armam em nossa ida a campo voltem de lá algo diferentes. É o que parece estar implícito na convicção de que o trabalho etnográfico é um *salto no vazio*, não apenas no sentido evidente de que, antes de ir a campo, ainda não dispomos de nossos "dados", mas também no sentido de que as categorias que constituem nosso repertório teórico prévio talvez sejam mais bem consideradas, no ponto de partida, como não mais do que indicações de caminhos possíveis.

Se com estas considerações parecemos transitar caminhos de há muito saturados, mil vezes discutidos e rediscutidos, repisando velhas evidências, elas podem, por outro lado, constituir, talvez, um plano de fundo interessante para pensarmos conceitos como os de música popular e música erudita. Propomos fazê-lo aqui através da indagação sobre a permanência da figura de Theodor Adorno, mais especificamente de alguns elementos de sua reflexão sobre a música popular e a cultura de massas, na discussão acadêmica atual. De que maneira a noção de música popular pode hoje nos servir de guia para a compreensão de fenômenos musicais (e, portanto, culturais) específicos, de que forma tal noção pode indicar caminhos férteis para o encontro com o outro, sem engessar e paralisar nosso quadro analítico?

Um assunto que vem sendo discutido na etnomusicologia e nos estudos de música popular gira em torno de alguns pressupostos de Adorno sobre o conceito de música popular e suas comparações com a dita música "erudita", o que soaria como uma corruptela de "euro-dita",

mas isso é só uma sensação sonora construída socialmente diante de tantos e tantos discursos separatistas. A escolha deste tema poderia parecer enfadonha e inadequada, na medida em que tantas vezes este assunto já foi debatido e "encontra-se extremamente desgastado no início do século XXI" (Piedade, 2007, s/p.). Contudo, o teor de diversas discussões indica a sua permanência e atualidade. Como um exemplo, pode-se citar o GT de etnomusicologia e música popular realizado na ANPPOM-2010 em Florianópolis. Embora este grupo de trabalho tenha sido direcionado ao debate sobre ferramentas de coleta, interpretação e análise de dados, a inserção dos etnomusicólogos no mercado de trabalho, o equilíbrio entre a análise da cultura e do texto musical, entre outros assuntos, por vezes as discussões se voltaram à definição do conceito de música popular, sua comparação com a música erudita e se Adorno estava (e ainda está) correto em suas convicções. Ora, definir música popular seria mesmo mais importante que os temas da ementa? Talvez a tendenciosidade das prioridades temáticas voltadas ao interesse da cultura dominante ou de massa em detrimento das categorias subalternas teria relação com essa discussão, mas não era para esse lado que as coisas pendiam. Esse fato nos leva a reconsiderar a figura de Adorno frente à comunidade acadêmica de música no século XXI e coloca-nos em busca de mais clareza sobre o conceito de música popular. A maneira como a discussão às vezes se polariza em torno deste tema, opondo posições mais ou menos essencialistas que tendem a tomar o conceito como auto-evidente ao invés de problematizar sua utilidade como categoria científica, revela também o aspecto político da discussão.

Estas considerações nos levam a retomar, sumariamente, alguns pontos do pensamento de Adorno sobre música e sua aparente e tão polêmica divisão entre popular e erudito. Como tantos críticos já enfatizaram, as reflexões de Adorno situam-se num contexto sócio-político muito específico. Assim sendo, como podem chamar tanto nossa atenção, ainda hoje, diante das novas abordagens da musicologia?

Num artigo intitulado "Sobre Música Popular" (Adorno, 1994)[1], o autor argumenta que esta divisão entre popular e erudito já está estabelecida há muito tempo, antes mesmo da configuração da música popular americana à qual se refere, e por isso deve partir deste pressuposto ao invés de buscar as origens desta divisão. Uma noção central aí, e que dá a dimensão das críticas de Adorno sobre a música popular é a de *estandardização.* Grosso modo, o conceito adorniano de estandardização aponta para processos de padronização do material musical veiculado e consumido através da indústria de massas, de modo que, não importa o que aconteça, "o *hit* acabará conduzindo tudo de volta para a mesma experiência familiar, e que nada de fundamentalmente novo será introduzido" (Adorno, 1994, p.116-117). Os próprios detalhes são tão padronizados quanto a forma, o que leva o ouvinte a pensar sensações, nuances, e digressões

1 Sua primeira publicação data de 1941.

harmônicas também como familiares. As padronizações do que Adorno chama de "música séria" - o minueto e trio, sinfonias e sonatas – também obedecem, por seu turno, a formas pré-estabelecidas, progressões harmônicas e modulações padronizadas. Porém, aqui o tema ou detalhe musical só faz sentido dentro do contexto do todo da obra musical, o que não acontece na música popular, onde qualquer elemento destacado seria substituível por outro equivalente. Adorno aponta também a *estandardização* da reação do ouvinte, o que tem relação direta com o consumo e, portanto com a produção da música *standardizada*. O próprio consumidor seria, no processo, também produzido como sujeito alienado, para quem toda aparência de escolha seria mera ilusão.

Sendo que, na ótica do autor, as relações entre a produção e o consumo da música popular são, antes de mais nada, relações econômicas dentro de um contexto capitalista, aquilo que se apresenta fora dos padrões está fadado à rejeição. Deste modo a produção da música popular deve buscar um equilíbrio entre apresentar uma nova sonoridade, mas que continue sendo familiar para o ouvinte, num processo sempre estimulado pela competição do capital. É neste sentido que haveria uma *pseudo-individuação* camuflada sob a produção do *standard*. "Por pseudo-individuação entendemos o envolvimento da produção cultural de massa com a auréola da livre-escolha ou do mercado aberto, na base da própria estandardização". (Adorno, 1994, p. 123).

Poderíamos pensar, no entanto, que a música popular é aceita pelas massas por razões sociais, pois, cada camada social possui seu nível de intelectualidade e discernimento sobre propagandas e produtos de mercado. Poderíamos até mesmo pensar no que Mário de Andrade afirmou a respeito da música popular: a sua simplicidade e fácil assimilação sendo facilmente compreensíveis como fatores de aceitação pelas massas, uma vez que este ouvinte, diante de tantas inferioridades em que vive, se vê superior à banalidade e a vulgaridade da música vigente[2]. Mas, não estaríamos assim justamente assumindo um viés elitista que tanto marca a postura de Adorno? Será sempre assim tão direta e unívoca a relação entre coisas como "cultura de massas", "simplicidade", "povo", "camadas inferiores", ...? Adorno concorda no que diz respeito à carência de discernimento das massas populares, mas afirma que esse é um discurso ideológico apropriado para finalidades comerciais (Adorno, 1994, p.136).

Em o "Fetichismo na música e a regressão da audição", Adorno (1983) coloca seu ponto de vista pessimista a respeito da "decadência do gosto", sendo este atributo das transformações causadas pelo momento capitalista em que vive. "Ao invés de entreter, parece que tal música contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação" (Adorno, 1983, p. 67). Portanto, o autor infere

2 TONI, Flávia Camargo, informação oral, 2009/1.

que a padronização estética da música popular em função da facilitação das vendas de tal tipo de música imposta pelo capitalismo levaria o gosto musical à decadência.

Outro fator que parece preocupar Adorno é que esta forma de consumo está invadindo a música erudita. Desta forma, consumir música não é mais consumir música popular, mas qualquer música, inclusive a "boa música clássica" (Adorno, 1983, p. 73-74). A partir de então, Adorno busca conter a fusão entre 'música ligeira' e 'música erudita'. "Quanto mais premeditadamente os organismos dirigentes plantam cercas de arame farpado para separar as duas esferas da música, tanto maior é a suspeita de que sem tais separações os clientes não poderiam entender-se com facilidade" (Adorno, 1983, p. 74).

Mas o autor reconhece que o problema do fetichismo não está apenas na música popular, a música erudita está permeada de valores que ultrapassam o real valor de cada musicalidade. Novos valores são atribuídos ao contexto da performance musical e, para Adorno, tais valores são inerentes ao sistema capitalista vigente no pós-guerra. O cantor, por exemplo, já não precisa dominar os recursos técnicos para fazer sucesso, basta ter apenas uma voz marcantemente potente e aguda para que seja identificado, ou seja, já não é mais a música que impressiona o ouvinte, mas sim a capacidade física do intérprete. Esta inversão de valores, assim como o ingresso de um concerto ser mais valioso para a audiência do que o próprio espetáculo, seria mais um tipo de fetichismo apontado pelo autor, ao afirmar que "O consumidor fabricou literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém, sem se reconhecer nele. 'Fabricou' o sucesso não porque o concerto lhe agradou, mas por ter comprado a entrada" (*idem*, p. 78).

Podemos notar a presença do fetiche a que Adorno se refere ainda nos dias de hoje. Enquanto Nelson Freire, privilegiado pela divulgação na mídia, lota as salas de concerto, enquanto uma legião de concertistas da mesma competência não consegue reconhecimento. No museu onde está o quadro Mona Lisa, as pessoas fazem imensas filas para ver o 'quadro mais famoso do mundo'. O interessante é que a relação inversamente proporcional entre o tempo que os visitantes ficam na fila e o pouco tempo para contemplar o quadro. Perguntamos portanto: como fica a apreciação à arte neste momento e o estado de espírito que esta deveria propiciar? Qual o intuito de se submeter a isso se não para chegar em casa e dizer aos parentes e amigos: "eu vi o quadro da Mona Lisa de perto"?

Segundo Mwewa (2010), Adorno geralmente é acusado de uma dupla desatenção. A primeira é a de negligenciar o contexto social dos negros, sua musicalidade e buscas ideológicas ao analisar o jazz. A segunda seria compará-lo de forma partidária à música europeia (Mwewa, 2010, p. 15).

A generalização também é apontada como mais um ponto discutível na obra do autor.

Ao colocar todas as músicas populares em um mesmo patamar de qualidade, Adorno acaba naturalizando e generalizando seu objeto de estudo. Hoje sabemos que devemos levar em conta cada contexto e ouvir o que os consumidores têm a dizer sobre o assunto. Sabe-se que Adorno é alemão, fugiu de um regime totalitarista refugiando-se nos E.U.A. A partir de então podemos supor que tenha visto o mesmo totalitarismo disfarçado no *way of life* americano, e seu objetivo era mesmo criticar este totalitarismo, mas sua teoria se enfraquece ao usar da mesma estratégia contra o sistema capitalista americano que dominava a arte em voga.

Evidentemente não podemos levar a sério, nos dias de hoje, definições como música popular para se referir ao jazz e música séria para nos referirmos à música erudita[3], tampouco boa música séria e má música séria para distinguir a qualidade da música orquestral europeia. Apesar dos problemas de Adorno, seus pressupostos fazem sentido para sua época e perduram até os dias atuais. Talvez por essa razão seja tão difícil não se confundir ao estudar sua teoria, se esquivar de suas críticas à música popular e saber discernir os erros e acertos que veem imbricados em um mesmo discurso.

De acordo com Bithell (2009) nossos ancestrais carregavam valores que hoje são obsoletos, mas que tiveram sua importância naquele período e que, de algum modo, influenciam o pensamento atual. Assim, a autora propõe "exorcizarmos os ancestrais". Essa exorcização não significa um rompimento total com o passado, tampouco um desvencilhar-se totalmente de autores que apresentam problemas em suas teorias, mas uma releitura deve ser feita, considerando o contexto, onde, como e por que essas teorias surgiram e o que perdura aos dias de hoje.

Uma das mais interessantes retomadas críticas do pensamento de Adorno, feita dentro do contexto dos estudos de música popular, é aquela apresentada por Richard Middleton (1990), num texto que infelizmente não conta ainda com uma versão em português, o que certamente contribui para o seu ainda limitado impacto em discussões como aquela aqui aludida. Middleton chama a atenção para diversas contribuições positivas importantíssimas de Adorno, como a idéia de que há uma relação passível de ser descrita entre as *condições de produção* e a própria *forma* musical. Contudo, a lucidez adorniana com relação a questões fundamentais como esta não impediu o autor de generalizar indevidamente a partir de um caso específico, reputando toda a esfera da música popular como um bloco monolítico e indiferenciado, sua audiência como uma massa sempre desprovida de qualquer espírito crítico e a indústria que a produz como uma instância homogênea e livre de contradições internas. No fim, apesar de tanta riqueza teórica, já não resta lugar para a busca dos significados da música popular, já que o estudioso está convencido de que os conhece de antemão. A música popular (ou, hoje, a "má música popular", uma vez que o dilema adorniano se reproduz agora dentro deste próprio campo), esta

3 Mesmo sendo este também problemático, a musicologia ainda não conseguiu um termo que vingasse.

matéria sonora enlatada e desprovida de qualquer qualidade artística que circula entre sujeitos abstratos, toma eventualmente, ainda, a forma de uma palavra que quase não encontra correspondência em coisas no mundo. É curioso que justamente esta face de Adorno esteja ainda tão presente na discussão sobre música, constituindo uma espécie de senso comum (acadêmico, inclusive) sempre pronto a ser acionado e eventualmente aceito como "explicação" para a "indústria cultural" e, no limite, para o mau gosto do povo, a outra face de um sujeito que pode também ser inventado em termos de sua "essência" ou "autenticidade".

É no diálogo com o *nativo* (seja ele quem for, até mesmo o próprio pesquisador) que a pergunta "O que é música popular?", ou "O que é música erudita?", pode – ou não – ter relevância, na medida em que são as situações específicas que nos permitem delimitar mais precisamente seus contornos. Se é necessário saber o que é música popular, este conhecimento pode se dar sobretudo em função de perguntas como "Para quem?", "Quando?", "Onde?", "Sob que condições econômicas, políticas, sociais?", "O que, no contexto específico, é uma música 'não-popular'?".

Por certo, nada disto é novo. Boa parte destas ideias está sintetizada por Middleton (op. cit.) quando ele insiste na necessidade do mapeamento, em cada caso específico, do "campo musical total[4]". Contudo, quiçá este texto não seja ocioso, na medida em que possa contribuir para uma discussão que problematize certos caminhos epistemológicos que, vira e mexe, nos colocam frente às mesmas palavras, às vezes enganosamente tidas por coisas.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. Sobre Música Popular. In: COHN, Gabriel (org.). *Adorno:* **Sociologia**. Coleçao Grande Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1994, pp. 115-146.

ADORNO, Theodor W. O Fetichismo na Música e a Regressão da audição". In: **Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas: Textos Escolhidos**. Coleção "Os Pensadores". São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BITHELL, Caroline. 'Praisesong to the Ancestors and the Post-new Nuclear Family', **The New (Ethno)musicologies**. Lanham: Scarecrow Press, 2008.

FELD, Steven. **Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989 [1982].

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonauts of Western Pacific**. London: Routledge & Kegan Paul, 1964 [1922].

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 (1950).

4 "*the whole musical field*".

MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music**. Buckingham: Open University Press, 1990.

MONSON, Ingrid. **Saying Something – jazz improvisation and interaction**. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

MWEWA, Muleka. **Adorno, Hall e Canclini***:* a Formação na constelação das mediações culturais**.** (Tese de Doutorado). Centro de Ciências da Educação. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 2010.

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

TURINO, Thomas. **Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration**. Chicago-London: University of Chicago Press, 1993.

(Re)pensando a ética na pesquisa em etnomusicologia

Luis Ricardo Silva Queiroz
luisrsq@uol.com.br
UFPB

Resumo
Este trabalho apresenta reflexões acerca da ética na pesquisa em etnomusicologia, tendo como base estudos bibliográficos diversificados e experiências investigativas na área. O texto aborda questões fundamentais que devem nortear as diretrizes éticas nos estudos etnomusicológicos, enfatizando os principais aspectos que têm caracterizado à realização de pesquisas no âmbito da etnomusicologia. A partir das reflexões realizadas fica evidente que os debates sobre ética são fundamentais para a realização dos estudos etnomusicológicos e que os pesquisadores da área precisam buscar condutas e estratégias de pesquisa fundadas em valores, significados e características em geral de cada contexto pesquisado, respeitando os valores sociais e humanos dos sujeitos e do universo cultural que pesquisa.

Palavras-chave: ética, pesquisa, etnomusicologia

Abstract
This work presents reflections about the ethics in the research in ethnomusicology, having as base diversified bibliographical studies and experiences of research in the area. The text approaches important questions that must guide the ethical in the studies in ethnomusicology, emphasizing the main aspects that have characterized to the accomplishment of research in the scope of the area. Based in the reflections realized of study it is clear that issues about ethics are fundamental to the achievement of ethnomusicological studies. Moreover the ethnomusicologist need to realize ours researches based on values, meanings and characteristics in the general of each context studied, respecting the values social and human subjects and the cultural universe that search.

Keyword: *ethics, research, ethnomusicology*

O debate sobre ética deve estar no cerne de todas as áreas do conhecimento que se dedicam à pesquisa, sobretudo, aquelas que se atém a estudos que envolvem pessoas em suas complexas inter-relações com o mundo. Nesse sentido, é cada vez mais fundamental refletir sobre as implicações da ética no trabalho de investigação científica, (re)pensando valores, condutas e preceitos éticos que devem nortear a atuação do pesquisador em suas múltiplas relações com os fenômenos estudados.

Certamente para com lidar com pesquisa científica, contemplando uma expressão complexa como a música, é necessário que sejam estabelecidas diretrizes claras e devidamente estruturadas para que, mesmo abordando um fenômeno altamente subjetivo, seja possível realizar investigações sistematizadas e coerentes com a natureza do campo estudado. Entre as muitas

questões que têm emergido na atualidade no âmbito da pesquisa de fenômenos musicais, discussões sobre ética na pesquisa científica têm ganhado cada vez mais destaque, ficando clara a necessidade de que, o aprofundamento e a descoberta da música enquanto expressão artística e cultural, seja realizada com base em valores humanos e sociais, respeitando os limites e as fronteiras da ética nos diferentes campos de estudo da área. Questões ligadas á ética constituem um importante aspecto para o delineamento da pesquisa em música no século XXI, devendo ser ponto fundamental de reflexão e análise nas diferentes trajetórias e perspectivas que marcam os múltiplos campos de estudo da música na contemporaneidade.

Para Mark Slobin (1991), apesar de todo etnomusicólogo já ter em um algum momento lidado com problemas relacionados à ética, poucos sistematizaram publicações sobre essa questão. Para o autor os primeiros trabalhos que se propõem a debater o tema mais profundamente só aparecem no âmbito dos estudos etnomusicológicos a partir dos anos de 1970. Considerando a realidade da área até o final do século XX Slobin destaca "é evidente o embrionário estado de consciência ética na etnomusicologia", sendo necessários, portanto, cada vez mais, aprofundar nos debates acerca das implicações éticas na pesquisa em etnomusicologia (Slobin, 1991, p. 331)

Considerando esta realidade apresento neste trabalho reflexões acerca de aspectos fundamentais da ética que devem nortear a atuação do pesquisador na área de música, tendo como foco mais específico o campo da etnomusicologia. O trabalho tem como base reflexões e experiências consolidadas em pesquisas ao longo os últimos cinco anos, bem como discussões e debates consolidados em publicações diversas da área de etnomusicologia e afins, na atualidade.

Definições éticas na pesquisa: problemas e perspectivas para o campo da música

De maneira geral, na medicina e em área afins, pelo risco mais evidente que a pesquisa pode representar para seus pesquisados, as definições sobre a ética encontram-se mais avançadas. Todavia se as universidades e instituições diversas já possuem comitês de ética com diretrizes devidamente traçadas para análise, orientação e regulamentação dos trabalhos de pesquisa nas áreas de saúde; no campo das ciências humanas e, sobretudo, das artes essa é uma questão que ainda precisa ser devidamente discutida.

A fim de fomentar o debate sobre o tema no campo das etnomusicologia apresentarei uma pequena retrospectiva acerca desse debate no âmbito das ciências humanas. Segundo Diniz (2007) o tema foi intensamente discutido na década de 1980 nos Estados Unidos. Ainda segundo a autora, reflexões acerca da temática emergiram:

> [...] num momento de efervescência das pesquisas urbanas com grupos contemplados em estudos clássicos, principalmente, da Sociologia e da Antropologia, tais como

> usuários de drogas, traficantes, presos e adolescentes, etc. bem como, no momento em que surgia novas questões de pesquisa, como a violência e a sexualidade (Diniz, 2007).

Além disso, foi nesse período que as primeiras regulamentações de ética em pesquisa com seres humanos ganharam força e projeção internacional, provocando diversos debates acerca sua legitimidade para outros campos de conhecimento que não se adequassem aos fundamentos da pesquisa nas áreas de saúde. Tal fato gerou, inclusive, o questionamento, sobre a pertinência de regulamentações, como as das ciências biomédicas, sobretudo para áreas que utilizavam metodologias qualitativas.

Considerando a emergência da discussão sobre ética na atualidade e a nevrálgica discussão acerca do estabelecimento de uma regulamentação específica que nortei condutas éticas nas diferentes áreas de conhecimento, apresento as primeiras questões que quero trazer para a reflexão neste trabalho: 1) poderiam áreas como a música e as ciências humanas em geral serem regidas por códigos regulamentadores de ética? 2) Diretrizes e câmeras estabelecidas para avaliar projetos de pesquisa em áreas da saúde poderiam avaliar trabalhos qualitativos de pesquisa, sem deturpá-los, sem tirar a autonomia de seus pesquisadores etc.?

Assim como em outros países, as bases definidoras para a regulação da ética em pesquisa no Brasil foram as ciências biomédicas. Muito embora a Resolução 196/1996 do Conselho Nacional de Saúde - CNS (Brasil, 2006) seja enunciada como um documento que poderia ser válido para todas as áreas disciplinares, suas diretrizes normativas e metodológicas foram estabelecidas a partir de pesquisas no campo médico, o que imprime características muito específicas a seus campos de abordagem, sendo muitas vezes estranhas à prática investigativa, por exemplo, no âmbito das pesquisas etnomusicológicas.

Assim, um ponto fundamental de ser discutido em áreas como a etnomusicologia é se cabe revisão ética em pesquisas qualitativas ou se essa é uma tarefa a ser realizada pelas comunidades disciplinares no debate entre pares. Sem dúvida os pesquisadores devem estar abertos a terem os seus projetos e trabalhos de pesquisa em geral avaliados por comissões de ética. No entanto, tal processo precisa ser realizado por comitês capazes de dialogar com os pressupostos teóricos e metodológicos da área, contemplando aspectos que, ainda na atualidade, não são abordados em grande parte das diretrizes regulatórias vigentes no Brasil, a partir de documentos como a Resolução CNS 196/1996 (Brasil, 2006).

Adriano Pasqualotti (2010), citando Cenci[1], destaca que, do ponto de vista filosófico, a ética, desde as suas primeiras definições, busca estudar e fornecer princípios orientadores para o agir humano, fazendo com que este agir seja bom para todos, possibilitando, que os distintos indivíduos sejam contemplados de forma equânime/equilibrada. Embasado nas concepções

1 CENCI, Ângelo Vitório. *O que é ética?* Elementos em torno de uma ética geral. Passo Fundo, 2000.

diversas acerca do conceito, sobretudo no campo da filosofia, defino ética, como o conjunto de princípios norteadores para nossa ação, convivência e atuação na sociedade, lidando e respeitando os limites humanos, naturais e culturais; individuais e coletivos; que marcam a nossa trajetória como ser. Essas definições precisam ser por nós evocadas a fim de que possamos trazer para a nossa prática de pesquisadores referenciais mínimos para um agir ético. Um agir ético que deve marcar não só nossa atuação profissional e de formação, mas a nossa inserção na sociedade e na vida.

Dupas (2001), evocando o pensamento de Habermas, um dos principais herdeiros da escola de Frankfurt, enfatiza que a teoria deve prestar contas à práxis, e alerta que o saber não pode ser isolado de suas consequências. Devido à imprevisibilidade das consequências de uma investigação, é *mister* que a ética esteja sempre presente ao elaborarmos um projeto de pesquisa, ao realizarmos um trabalho investigativo e ao divulgarmos os resultados das nossas descobertas, principalmente, quando lidamos com seres humanos ou com produtos resultados de suas crenças, valores, ideais e demais aspectos culturais, como é caso da produção musical.

Precisamos agir com cautela e cuidado, pois quando investigamos a realidades das produções musicais, da atuação de músicos (brincantes, entre outros), do papel e da definição social do fenômeno musical, podemos lidar com questões que, se para nós são somente questões de pesquisa, para outras pessoas podem ser definidoras de sua vida. Paiva (2005), tomando como base as palavras da pesquisadora Moita Lopes[2], da área de educação, destaca que:

> o pesquisador deve ter cuidado para que sua pesquisa não seja usada para tirar a voz e caçar o poder de quem está em situação de desigualdade. Fazer pesquisa, i.e., produzir conhecimento, é uma forma de construção de significado prestigiada na sociedade e, portanto, impregnada das relações de poder inerentes à prática discursiva. Assim, os resultados de nosso trabalho podem ser usados para desempregar, condenar, [atestar] incompetência, etc. (Moita Lopes citada por Paiva, 2005)

Partindo dessa concepção levanto algumas questões fundamentais que tenho me deparado ao longo dos meus estudos, discussões e propostas de pesquisa, bem como de orientações acerca de definições éticas que constantemente precisam ser revisitadas durante os nossos trabalhos. Certamente muitas questões que permeiam a área de etnomusicologia também envolvem outros campos de pesquisa, mas há também aspectos específicos que são encontrados, sobretudo, no estudo e abordagem dos fenômenos musicais em contexto. Embasado nas concepções de Paiva (2005), destaco questões que precisam ser consideradas e refletidas durante o processo de definição, realização e divulgação de qualquer trabalho investigativo em etnomusicologia. Sem dúvida, diversas outras questões ligadas à ética poderiam ser destacadas, mas considerando a

2 MOITA LOPES, L. P. Contextos institucionais em lingüística aplicada: novos rumos**.** *Intercâmbio*, v. 5, p. 3-14, 1996.

extensão de um texto como este, selecionei as que mais têm estado presentes na minha prática de pesquisador.

Questões éticas fundamentais para a pesquisa em etnomusicologia

Uma questão fundamental acerca da discussão sobre ética na atualidade está relacionada ao *respeito à propriedade intelectual e aos trabalhos de outros pesquisadores*. É evidente que ao mesmo tempo em que lutamos para a democratização do conhecimento e a desmistificação da pesquisa, inserindo-a cada vez mais cedo no processo de formação, batalhamos também para não deixá-la cair na banalização. Nesse processo, uma das questões que mais nos tem preocupado diz respeito ao plágio. Como destacado por Paiva (2005) a utilização responsável de trabalhos alheios é legítima e contribui efetivamente para o diálogo e a ampliação do conhecimento científico. No entanto, segundo as reflexões da referida autora, é fundamental refletirmos sobre os graus de apropriação, e até que ponto algo pode ou não ser classificado como plágio. Para Paiva "o plágio tem sido considerado como cópia integral ou parcial de trabalho intelectual alheio, sem a devida menção ao autor". A autora ressalta ainda que:

> os problemas, no entanto, não se restringem à cópia. Informar ao leitor, no início de um texto, por exemplo, que aquele trabalho é baseado em outro não dá ao autor o direito de reproduzir, *ipisis literis*, o texto de outrem, sem as devidas aspas. Apropriar-se de uma idéia e tratá-la com outras palavras é, na minha opinião, outra modalidade de plágio (Paiva, 2005).

A facilidade de acesso gerada pela internet e os diversos meios de circulação de informações, e as exigências por uma produção cada vez mais ampla, tem sido alguns dos fatores que têm possibilitado a cópia de textos e a apropriação de idéias em diversos trabalhos acadêmicos. Assim, tem sido comum nos depararmos com a apropriação indevida de produção intelectual (textos e idéias) em materiais como monografias, dissertações e teses, artigos científicos, páginas de internet, entre outros. Paiva ainda enfatiza o problema de retirar uma citação de um contexto e transportá-la para outro, como tem acontecido constantemente, fazendo com que a intenção inicial do autor citado seja deturpada.

Outra questão fundamental: ao *lidar com o estudo da música e/ou de pessoas fazendo música em comunidades e/ou grupos diversos o trabalho de pesquisa pode ser feito sem alterar o ritmo e o planejamento do contexto investigado?* Certamente, como enfatizado por diversos pesquisadores da área (Nettl, 1964; Seeger, 2008; Slobin, 1992; Queiroz, 2006) todo trabalho de pesquisa altera de alguma foram os acontecimentos musicais e culturais em geral do universo pesquisado. Seria ingênuo achar que algum trabalho poderá ser realizado sem alterar qualquer prática e/ou ação cotidiana do contexto investigado, Todavia, é fundamental que o pesquisador busque as melhores alternativas para que o seu estudo não comprometa os fatos

naturais e as práticas que definem o modo de ser, agir e pensar das pessoas no seu meio social. Quando houver a percepção de que o trabalho pode interferir negativamente na realidade de estudo, as pessoas e suas vidas devem ser priorizadas e a pesquisa colocada em segundo plano. Assim, concordo as palavras de Rounds[3], citado por Paiva 2005, de que cabe ao pesquisador conseguir o máximo de informação possível sem violar a privacidade ou quebrar a confiança dos pesquisados.

Inter-relacionado à questão anterior, outro aspecto fundamental na condução da pesquisa diz respeito ao fato de que *a comunidade e os informantes/participantes (sujeitos envolvidos na pesquisa de maneira geral) devem estar devidamente informados sobre os objetivos da pesquisa.* Em suma, é preciso deixar claro do que trata o estudo e quais os objetivos da pesquisa que será realizada. Vale mencionar que o simples fato de enunciar o objetivo do trabalho não tende a esse princípio, pois é fundamental a garantia de que os participantes entenderam claramente do que trata o trabalho. Para que o processo seja de fato legitimado é preciso que o pesquisador expresse-se com uma linguagem adequada, de forma que as pessoas dos diferentes contextos investigados possam compreender o que será realizado ali, com a sua música, com a sua cultural, com a sua vida.

No processo de coleta, a aplicação *de questionários e a realização de entrevistas são realizadas respeitando as preocupações e os interesses dos informantes?* Muitas vezes os manuais de metodologia científica nos orientam a encontrar as melhores alternativas para que os informantes respondam as questões que formulamos nos nossos questionários e nas nossas entrevistas. Todavia, antes de ter uma preocupação com o sucesso do trabalho realizado é preciso ter consciência de que as perguntas não agridem os nossos pesquisados e não violam aspectos relacionados ao seu universo cultural e às suas crenças, ideais e princípios. É preciso ficar atento para fazer perguntar coerente, claras e reveladoras, mas, sobretudo, é fundamental, buscar a consolidação desse processo de forma humana e comprometida com os interesses das pessoas que nos orientam e nos ensinam ao longo de todo o processo investigativo.

Ainda no processo de coleta, *a realização de gravações de áudio, vídeo e fotografias são devidamente autorizadas?* Muitas vezes entramos em contextos musicais populares e, sem qualquer autorização, nos damos o direito de realizar diversos registros acerca da prática musical ali existente. É fundamental que todos os registros realizados sejam devidamente autorizados e que, mais que isso, o uso das músicas e das imagens passem pela aprovação prévia das pessoas envolvidas no processo.

Na etapa de organização, análise e publicação dos dados, *a forma de transcrição e apre-*

3 ROUNDS, P. L. The classroom-based researcher as fieldworker: strangers in a strange land. In: SCHACHTER, J.; GASS, S. (Ed.). *Second language classroom research*: issues and opportunities. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1996.

sentação das informações coloca o informante em situação constrangedora? São diversos os relatos de informantes que, quando tiveram acesso aos materiais resultantes da pesquisa, não se reconheceram nas transcrições de fala e de outros elementos retratados nos textos. Tal fato causa, por vezes, grande constrangimento grande à pessoas que de dispuseram a participar do trabalho de pesquisa e forneceram informações importantes acerca de sua vida e de sua práticas musical. Dessa forma, a transcrição é uma etapa delicada que deve ser feito considerando os objetivos do trabalho e as diretrizes da área e da ciência em geral, mas, sobretudo, respeitando as particularidades lingüísticas e pessoais dos indivíduos envolvidos no processo investigativo.

Com a conclusão do trabalho, *o pesquisador se preocupa em dar retorno aos seus informantes e ao contexto pesquisa?* Muitas pessoas que colaboraram com pesquisas já demonstraram ressentimento por não terem sido convidadas para as defesas dos trabalhos e/ou por ter tido acesso aos estudos realizados só algum tempo depois. Há também casos em que pessoas colaboram com pesquisas e jamais têm qualquer tipo de retorno em relação às informações, gravações e registros diversos realizados. Na pesquisa em etnomusicologia esse fator deve ser considerando no processo de planejamento do trabalho, que deve prever um retorno claro e que, de alguma forma, contribua para os indivíduos e a comunidade envolvida.

Por fim, *ao fazer a divulgação da pesquisa realizada a produção musical investigada e o direito à propriedade cultural imaterial não ficarão demasiadamente expostas? Quais as consequências disso para a comunidade?* Essas suas questões finais pressupõem um controle que dificilmente teremos ao publicar um trabalho. Quem terá acesso? Como as informações serão utilizadas? Etc. Todavia são aspectos fundamentais de serem considerados pelos etnomusicólogos, pois com a facilidade de registros e circulação, inclusive de materiais sonoros e audiovisuais, podemos expor demasiadamente as comunidades estudadas e, assim, não é possível se isentar da responsabilidade de buscar a melhor forma possível de divulgar e publicar o conhecimento das pessoas e das comunidades pesquisadas.

O que podemos concluir a partir de todas essas questões e que, nos estudos etnomusicológicos, e talvez em todos os campos das ciências humanas, não é possível estabelecermos uma prescrição de conteúdos éticos a serem seguidos, nem uma instrumentalização direta ao pesquisador em relação a essas questões. Tal aspecto se deve ao fato de que não é papel da ética fornecer soluções concretas ao agir humano. A ética precisa contar com a capacidade de os indivíduos encontrarem saídas plausíveis, racionais para o seu agir.

A ética filosófica (formal e universalista) não pode, paternalisticamente, dizer o que o indivíduo deve fazer, prescrevendo ações; ela não pode se constituir em um receituário para a conduta cotidiana dos indivíduos, nem servir de desculpa para justificar seu agir mediante motivos puramente externos. A justa medida requerida pela ética não é extraída por intermédio

de fórmula alguma; ela é medida qualitativamente, e isso exige de nós cautela, conhecimento, capacidade crítica, bom senso, respeito ao próximo, às produções musicais e aos músicos e, de maneira geral, respeito à vida humana.

O que fica evidente é que a ética deve ser um tema amplamente debatido no campo da etnomusicologia e que as questões fundamentais em torno da investigação na área devem fazer parte das reflexões e das discussões periódicas dos etnomusicólogos. Ao se engajar no trabalho de pesquisa, o investigador deve estar consciente das implicações diversas que seu trabalho traz para o fenômeno estudado. Nesse sentido, deve conduzir sua inserção no campo e suas relações com os sujeitos pesquisados de forma respeitosa, prevendo conseqüências, problemas, limites e possibilidades para a realização de seu trabalho. Certamente, o processo investigativo é instigante e constitui a base da área de etnomusicologia como campo de pesquisa e de produção do conhecimento científico. Todavia, as relações culturais e humanas não podem estar em segundo plano, devendo ser consideradas como requisito básico e fundamental para a produção do conhecimento etnomusicológico.

Referências

BRASIL. Conselho Nacional de Saúde. *Resolução Nº 196*, de 10 de outubro de 1996. Disponível em: <http://vsites.unb.br/fs/clm/labcor/etic196.htm>. Acesso em: 02 maio 2010.

DINIZ, Débora. Ética na pesquisa em ciências humanas: novos desafios. *Revista ciência e saúde coletiva da Associação Brasileira de Pós-Graduação em Saúde Coletiva*. Disponível em: <http://www.abrasco.org.br/cienciaesaudecoletiva/artigos/artigo_int.php?id_artigo=1345>. Acesso em: 02 maio 2010.

DUPAS, G. *Ética e poder na sociedade da informação:* de como a autonomia das novas tecnologias obriga a rever o mito do progresso. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

NETTL, Bruno. *Theory and method in ethnomusicology*. New York: The Free Press, 1964.

PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. Reflexões sobre ética na pesquisa. *Revista Brasileira de Lingüística Aplicada*. Belo Horizonte, v. 5, n. 1. p. 43-61, 2005. Disponível em: <http://www.veramenezes.com/etica.htm>. Acesso em: 02 maio 2010.

PASQUALOTTI, Adriano. *A ética na pesquisa*: um procedimento metodológico indispensável. Disponível em< http://usuarios.upf.br/~pasqualotti/etica.htm>. Acesso em: 02 maio 2010.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Pesquisa quantitativa e pesquisa qualitativa: perspectivas para o campo da etnomusicologia. *Revista Claves*. João Pessoa. n. 2, p. 87-98, 2006.

SEEGER, Anthony. Long-Term Field Research in Ethnomusicology in the 21st-Century. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 19, n. 32/33, p. 3-20, 2008.

SLOBIN, Mark. Ethical issues. In: MYERS, Helen (Ed.). *Ethnomusicology*: an introduction. New York: W.W. Norton e Company, 1992. p. 329-336.

O "Som da Aura" ou o "Cantar Natural" das pessoas: uma análise etnomusicológica da composição *Tiruliruli* (1984), de Osmar Santos em parceria com Hermeto Pascoal

Luiz Costa-Lima Neto
lclneto@yahoo.com.br
(UNIRIO)

Resumo
Comunicação sobre o "Som da Aura", denominação criada por Hermeto Pascoal para designar composições musicais baseadas na noção de que a voz falada é uma melodia não convencional que reflete a vibração sonora da alma. Analiso especialmente a peça *Tiruliruli* (1984), originalmente uma narração futebolística feita pelo radialista desportivo Osmar Santos. Pretendo demonstrar como se deu a gênese do "Som da Aura" e a sua relevância para o sistema musical de Hermeto Pascoal.

Palavras-chave: Hermeto Pascoal; etnomusicologia brasileira; análise musical.

Abstract
Communication on the "Som da Aura" (Aura Sound), named by Hermeto Pascoal to designate musical compositions based on the notion that the spoken voice is a non conventional melody which reflects the sonorous vibration of the soul. I analyze especially the composition entitled Tiruliruli (1984), originally a speech recording of Brazilian soccer radio announcer Osmar Santos. I intend to show the genesis of "Som da Aura" and its relevance to the musical system of Hermeto Pascoal.

Keywords: *Hermeto Pascoal; Brazilian ethnomusicology; musical analysis*.

Introdução

Nesta comunicação pretendo analisar a composição vocal-instrumental intitulada *Tiruliruli*[1], o primeiro exemplo de "Som da Aura" gravado em um disco autoral de Hermeto Pascoal (Olho d'Água da Canoa, 22 de junho de 1936). O "Som da Aura" se baseia na noção de que a fala é uma melodia não convencional. Segundo Jovino Santos Neto (informação verbal[2]), o músico da aura deve ser capaz de "ouvir em profundidade, captando nuances musicais mínimas" a fim de perceber as alturas, durações, intensidades e timbres da voz falada (a "melodia"). Como sugere a denominação – "Som da Aura" – o aspecto sonoro e musical aparece aqui relacionado a uma dimensão mística ou religiosa. Segundo informação publicada no site de Hermeto Pascoal[3]: "Som da Aura é a vibração sonora da alma de cada um, refletida pela sua fala, que faz a

1 *Tiruliruli* foi gravada no LP *Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca* (Som da Gente, 1984). A composição pode ser escutada no endereço eletrônico a seguir: http://www.youtube.com/watch?v=EBfM1emRjQY. Acesso em 26/01/2011.

2 Transmitida por e-mail ao autor em 6 de outubro de 2009.

3 Cf. http://www.hermetopascoal.com.br/musicas.asp. Acesso em 25/01/2011.

ligação entre mente e corpo. É possível fazer o som da aura também dos animais e dos objetos. No caso dos objetos, eles refletem a nossa energia". Talvez devido à deficiência visual causada pelo albinismo, Hermeto Pascoal utiliza uma metáfora sinestésica para definir o músico da aura: ele é como um *fotógrafo do som*,[4] que captura o momento sonoro através da gravação e revela o negativo do som capturado – decodificando a melodia da fala.

Tiruliruli consistia, originalmente, de uma narração futebolística feita pelo locutor desportivo Osmar Santos quando da campanha vitoriosa do Fluminense Football Clube/RJ no Campeonato Brasileiro de Futebol realizado no ano de 1984. Hermeto Pascoal, torcedor fanático do Fluminense, gravou um trecho pequeno da narração transmitida pelo rádio e, percebendo as alturas e durações da voz falada, tocou-as no harmônio (uma espécie de órgão) para, depois, harmonizá-las com acordes. Como Hermeto Pascoal considera que o compositor do "Som da Aura" é a pessoa que está falando, a autoria de *Tiruliruli* deve ser creditada a Osmar Santos. Houve, assim, uma espécie de parceria, à distância, entre Osmar Santos e Hermeto Pascoal.

Segundo Hermeto Pascoal, a fala é o *cantar natural* das pessoas, como o trecho citado a seguir esclarece:

> O canto da gente não é essa coisa *convencional* que a gente faz. (...) Porque a voz é o instrumento mais rico que tem? Porque ela tem todas as tonalidades, ela é toda *natural* mesmo. Você pode fazer uma coisa em qualquer tom que você queira fazer, até entre um tom e outro você pode fazer um negócio. Quer dizer, quando você toca muita gente ainda tem aquele tradicionalismo, aquelas coisas de dizer que tem que ser assim. Aquilo que a gente chama de fala, nós estamos a cantar. (Pascoal em "Hermeto e o som da aura das ceguinhas cantoras da Paraíba." – meus grifos.)

Transparece no trecho acima a dicotomia entre "natural" e "convencional", muitas vezes presente no discurso de Hermeto Pascoal abrangendo tanto a música enquanto som como a esfera social da produção musical[5]. Para o músico alagoano a voz é o instrumento mais "rico" que existe porque é o mais "natural": "ela tem todas as tonalidades". O tocar está associado, segundo Hermeto Pascoal, ao "tradicionalismo, àquelas coisas de dizer que tem que ser assim", enquanto que a voz, pelo contrário, escapa a convenção e ao tradicional, pois é um instrumento capaz de entoar notas e *frequências entre* as notas do sistema temperado: "você pode fazer uma coisa em qualquer tom que você queira fazer, até entre um tom e outro". O "Som da Aura" faz, assim, a passagem do "natural" para o "convencional", i.e., da voz falada para o canto e os instrumentos e, ainda, do mundo espiritual para o terreno, assim exemplificando a dimensão religiosa contida no sistema musical de Hermeto Pascoal, denominado pelo próprio compositor como *Música Universal*.

4 Em entrevista com o autor em 10/11/1997.

5 Cf. Costa-Lima Neto, 2000, p. 119-42.

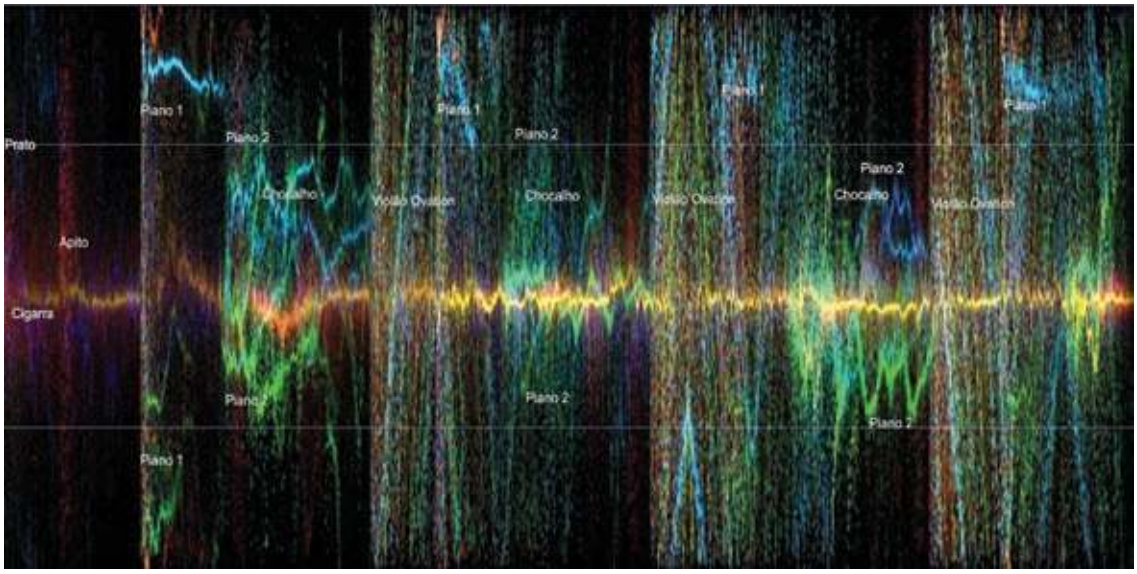
A gênese e o desenvolvimento do "Som da Aura"

> A minha mãe estava conversando com uma amiga dela e de repente eu dizia: "mãe, ela está cantando." E minha mãe: "meu filho, o que é isso, tá aluado?" (Pascoal, entrevista com o autor, 1997)

As raízes do "Som da Aura" devem ser encontradas na infância de Hermeto Pascoal, em Alagoas, quando o menino, com a idade de sete anos[6] (isto é, em 1943), começou a escutar a fala das pessoas como uma melodia cantada, capacidade incompreendida por seus parentes que o chamavam de "aluado" (lunático ou maluco). O "Som da Aura" tem assim uma história longa, iniciada bem antes de *Tiruliruli*, gravada em 1984, quando Hermeto Pascoal tinha 48 anos de idade. Vários exemplos parecem indicar que o alagoano já vinha esboçando o "Som da Aura" desde o início de sua carreira solo, na década de 1970. Por exemplo, no primeiro disco autoral lançado nos EUA, em 1972, no começo da música *Velório*, sussurros e murmúrios vocais dialogam com acordes dissonantes tocados por um naipe de garrafas. No disco lançado em 1973, o primeiro gravado no Brasil, no final da composição *Sereairei*, Hermeto Pascoal parece fazer o "Som da Aura" dos animais, fundindo os sons dos instrumentos da orquestra aos sons de porcos, gansos, perus, galinhas, patos e coelhos. No mesmo disco, no final de *O Gaio da Roseira*, Hermeto Pascoal explora a musicalidade da voz falada, improvisando palavras junto aos músicos da orquestra. No disco lançado em 1977, na coda de *Slaves Mass*, há um duo vocal inusitado entre a cantora Flora Purim e dois porcos, enquanto em *Escuta meu piano*, por sua vez, Hermeto Pascoal canta e toca simultaneamente, de maneira improvisada, fundindo a sua voz ao som do piano. No disco lançado em 1979a, no solo vocal-instrumental improvisado de *Quebrando Tudo*, Hermeto Pascoal parece transpor as alturas dos gritos e gargalhadas de sua voz para o piano Fender Rhodes, enquanto que no disco lançado em 1980, na música *Dança da Selva na Cidade Grande*, os músicos do grupo utilizam a voz numa espécie de canto falado. Finalmente, na música *Cores* (1982), na qual Hermeto Pascoal compara sinestesicamente o som ruidoso e microtonal da cigarra ao arco-íris, o canto destemperado do animal dialoga com os instrumentos convencionais; natureza e cultura percorrendo um *continuum*, de maneira semelhante ao que ocorre no "Som da Aura".

6 Segundo o depoimento de Hermeto Pascoal anotado por Aline Morena. Disponível no site do compositor. Acesso em 26/01/2011.

Figura 1 – *Cores* (2'.16'' – 2'.25'')



Os exemplos acima referidos demonstram que ocorreu uma trajetória paradoxal: enquanto o tempo avançava cronologicamente e Hermeto Pascoal ia amadurecendo, simultaneamente o músico resgatava os elementos sonoros relacionados à sua infância no nordeste. *Tiruliruli* representa o momento em que estes dois tempos se encontraram.

A escuta acurada como *categoria nativa*

A capacidade incomum de Hermeto Pascoal ouvir a fala como melodia aflorou na mesma idade em que ele descobriu que tinha ouvido absoluto[7]. Como se sabe, ouvido absoluto é a capacidade de uma pessoa distinguir ou produzir, imediatamente, uma nota, sem ter que pensar ou comparar com qualquer padrão externo (Deutsch, 2006). Contudo, apesar de "parecer um delicioso sentido extra que permite ao seu possuidor cantar ou anotar imediatamente qualquer música no tom correto," (Sacks, 2007, p. 126) o ouvido absoluto também pode causar problemas, como veremos, a seguir, ao analisar mais detidamente a música *Tiruliruli*. Ao ser perguntado por mim sobre como descobriu que tinha ouvido absoluto, Hermeto Pascoal respondeu que:

> Eu nasci assim. Eu digo isso porque o meu irmão, que morreu com 28 anos, o Enésio, que tocava cavaquinho, ele era assim [também tinha ouvido absoluto]. Porque ele estava escutando no rádio e ele sabia que eu sabia o tom, aí ele dizia pra mim: "Ó, este tom aí não é Fá Maior?" E eu: "É." (Pascoal, entrevista com o autor, 1997)

Os estudos demonstraram que o ouvido absoluto é mais comum em músicos e, dentre estes, ocorre com mais frequência naqueles que receberam educação musical desde tenra idade

7 Em inglês, "perfect pitch" ou "absolute pitch/AP". Cf. Deutsch, 2006; Hamilton, 2004; Sacks, 2007.

(a partir de 3 ou 4 anos de idade). Esta informação parece se adequar a Hermeto Pascoal, o qual, mesmo não tendo recebido educação musical formal na infância, nasceu e cresceu em uma família que lhe proporcionou um ambiente musical rico (seu pai, irmãos e outros parentes eram músicos amadores e, ainda hoje, os Pascoal preservam a tradição, transmitida oralmente, de fazer música em família[8]). Outro fator que pode ter contribuído para o aparecimento do ouvido absoluto em Hermeto Pascoal é a deficiência visual causada pelo albinismo, embora Enésio, irmão de Hermeto Pascoal, mencionado na citação acima, também tivesse ouvido absoluto mesmo não sendo albino ou deficiente visual, o que sugere que o ouvido absoluto nos Pascoal pode ter causas genéticas. Segundo Sacks (2007, p. 131), "estudos estimaram que cerca de 50% das crianças que nascem ou ficaram cegas na infância têm ouvido absoluto" – o sentido da visão é parcialmente compensado pela audição. Observo que há uma quantidade expressiva de músicos populares nordestinos com cegueira ou outros tipos de deficiência visual, como, por exemplo, Cego Aderaldo, Cego Oliveira, as Ceguinhas cantoras da Paraíba, Sivuca e Luiz Gonzaga. Este dado parece indicar que, além do fator biológico (a compensação de um sentido por outro), no nordeste a música tradicionalmente representa uma alternativa de ascensão social para os artistas de origem humilde, portadores de deficiência visual (Reily, 2008). Os estudos demonstram, ainda, que há um número maior de pessoas com ouvido absoluto dentre os falantes de línguas tonais (mandarim, cantonês, vietnamita, etc.), nas quais as palavras adquirem significados inteiramente diferentes dependendo dos registros e dos contornos sonoros com que são pronunciadas (Deutsch, 2006, p. 13). Mesmo não sendo o português uma língua tonal, suponho que o sotaque "cantado" do nordeste brasileiro tenha contribuído, em alguma medida, para que o garoto Hermeto Pascoal ouvisse a fala como uma melodia. Some-se a tudo o que se disse acima o fato de a região onde o músico alagoano passou a infância ser habitada por índios Xucuru-Kariri e Kariri-Xocó, cuja escuta atenta aos sons da natureza pode ter servido de modelo para Hermeto Pascoal aprimorar ainda mais sua percepção aural – convém notar que o próprio compositor já definiu a si mesmo como um "índio misturado" (entrevista com o autor, 1999).

Pesquisadores (cf. Sacks, 2007, p. 133) argumentam que o ouvido absoluto (assim como a sinestesia) é universal na primeira infância, até que o desenvolvimento da linguagem o inibe. Devido ao fato de a incidência de ouvido absoluto em adultos ser rara (menos de uma dentre 10.000 pessoas) os indivíduos com tal capacidade frequentemente se deparam com a incredulidade dos demais, como ocorreu com Hermeto Pascoal quando esteve nos EUA, na década de 1970:

> Por exemplo, o Miles Davis, ele tava no primeiro andar da casa dele, no térreo, na época ele tinha 45 anos, o Airto [Moreira] falou pra ele que eu tinha ouvido absoluto e ele [Miles Davis] disse: 'Ele sabe de nada', brincando. (...) Na escola [nos EUA]

8 Estive em Lagoa da Canoa, em 2008, para entrevistar os familiares de Hermeto Pascoal. Cf. Costa-Lima Neto, 2010b.

> eles ensinam a nota [o Si bemol] pro cara [o trompetista] ficar martelando o tempo todo, pra ficar entoando lá dentro, pra desenvolver mais o ouvido e poder solfejar e saber o tom, mas isto adianta muito pouco se o cara não tiver o ouvido absoluto, o que ele pode fazer é entoar aquela nota e a partir daquela nota ficar transportando a tonalidade. E ele, na escola dele, aprendia isso. Aí o Airto falando tudo pra mim [traduzindo]. [Então, Hermeto pediu:] Você fala pra ele qual a nota que ele quer, eu não preciso que ele toque a nota pra mim, eu dou [entôo] a nota que ele quiser. Aí ele [Miles] falou: 'Não, não pode. Como? Sem eu dar a nota? Aí eu cantei o Si bemol para ele, mas ele tinha que subir a escada [o piano estava no andar de cima] eu brinquei com ele: 'Olha, você já tá velhinho, você vai desafinar e vai cantar lá baixinho. Qualquer coisa você desmancha tudo que eu dou outra nota e você toca no piano. Agora o teu piano, depende da afinação dele, porque às vezes eu dou uma nota e a nota do piano está desafinada. (Pascoal, entrevista com o autor, 1999 – minhas inserções)

Visando abordar o tema "ouvido absoluto" de maneira acadêmica, no final de minha pesquisa de mestrado, em 1999[9], submeti Hermeto Pascoal a um teste. Levei para uma entrevista com o compositor alagoano um sino pequeno, "de mesa", que produzia um batimento sonoro[10], ou seja, um choque entre duas frequências próximas à nota Fá# do sistema temperado, no registro agudo. Eu pretendia solicitar ao músico que identificasse os sons dissonantes do sino. No momento do experimento, no qual concordou gentilmente em participar, Hermeto Pascoal estava sentado em frente ao seu piano elétrico e, logo que eu toquei o sino, sua mão imediatamente se lançou em direção à nota Fá#, pressionando a tecla correspondente algumas vezes. Ocorre, contudo, que como o piano (elétrico) estava desligado, este não emitiu som algum. O experimento poderia ter parado ali, pois Hermeto Pascoal já havia percebido, de ouvido, uma das notas do som do sino. Entretanto, ele ligou o piano elétrico e, imediatamente depois de tocar a tecla mencionada, disse que o som que ele ouvia estava localizado *entre* o Fá# e o Sol subsequente. O episódio não durou mais que dois minutos.

Em 2010, passados 11 anos da experiência feita com Hermeto Pascoal, realizei, com o auxílio do computador, a análise espectral do som daquele sino. Apresentarei a seguir, brevemente, os resultados obtidos. Como eu afirmei acima, Hermeto Pascoal relacionou acertadamente o som do sino à nota Fá# – note-se que o piano elétrico não o auxiliou, pois estava desligado naquele momento. Hermeto Pascoal também estava correto ao dizer (agora tocando no piano) que aquela "nota" era, na verdade, uma frequência entre as notas Fá# e Sol. De fato, como comprovou a análise espectral computadorizada, uma das duas frequências do batimento do som do sino de mesa tem 2.976 – 2.979 Hz, e está 9 a 11 cents acima do Fá#6 do sistema temperado. Esclareço que 11 cents equivalem a cerca de um décimo de semitom – um semitom tem 100 cents[11]. A outra frequência (2.923 – 2.925 Hz), que soa simultaneamente com aquela identificada por Hermeto

9 Cf. Costa-Lima Neto, 1999, p. 192.

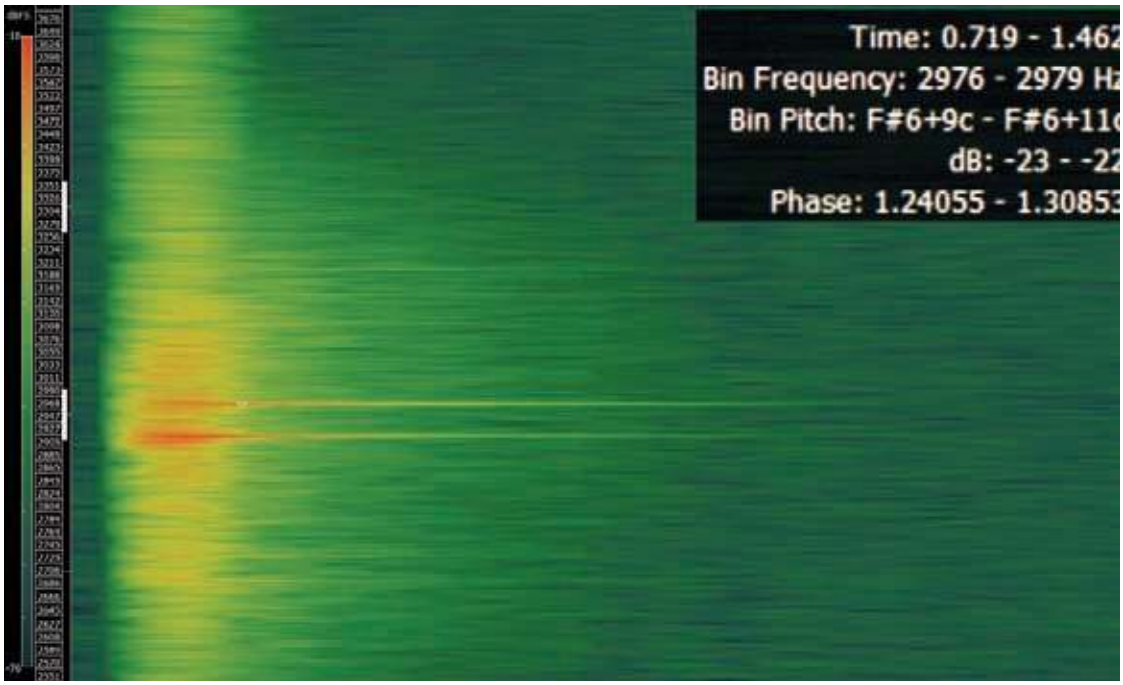
10 Sobre *batimento* e *máscara* cf. Cogan, 1976, p. 370-385.

11 Sobre "cents" cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Cent_(music). Acesso em 26/01/2011.

Pascoal é comparativamente mais grave (Fá#6 – menos 22 cents) e um pouco mais forte. Apesar disso, esta frequência acaba não prevalecendo acusticamente, pois decresce, enquanto a frequência relativamente mais aguda passa a predominar.

A imagem abaixo mostra as duas frequências do espectro sonoro do sino, desde o momento do ataque até a extinção do som. No retângulo à direita, no alto da imagem, veja as informações geradas pelo computador sobre a frequência relativamente mais alta, a mesma percebida por Hermeto Pascoal.

Figura 2 – Espectrograma do som do sino de mesa



Acredito que o experimento por mim realizado com Hermeto Pascoal comprova que o compositor tem ouvido absoluto, pois o músico distinguiu imediatamente uma das alturas do som do sino sem pensar ou comparar com nenhum padrão externo. Além disso, o experimento demonstrou que a escuta de Hermeto Pascoal é sensível a microintervalos, o que é confirmado pela declaração do próprio músico, a seguir: "O cara que tem ouvido absoluto sofre, porque dependendo do Lá diapasão o Si bemol é quase Si natural ou Lá. Por isso eu digo, se for Lá diapasão 440 é isso e se for 442 é aquilo" (Pascoal, entrevista com o autor, 1999). Talvez seja desnecessário assinalar que a escuta acurada do músico alagoano não é algo que eu utilizo supostamente para exibir o músico de maneira laudatória, mas sim uma *categoria nativa* importante para a análise etnomusicológica que empreendo na presente comunicação.[12]

12 Visando disponibilizar aos pesquisadores os dados referentes ao experimento mencionado, postei, no *Youtube*, o som do sino de mesa e imagens geradas em computador Cf. http://www.youtube.com/watch?v=P7uB565y3mI. Agradeço aos Profs. Rodolfo Caesar e João Alexandre Zainko por me auxiliarem nas análises espectrais computadorizadas. Eventuais erros são de minha inteira responsabilidade.

Tiruliruli: autoterapia, futebol e espiritualidade

> Então, entre 45 e 50 anos de idade eu fiquei preocupado achando que tinha um problema de audição. Será que esse Som da Aura que eu acho desde pequenininho que as pessoas cantam ao invés de falar, será que é só a minha cabeça que acha isso? Aí que eu botei os meus personagens mentais para me ajudar. Me deu a idéia de pegar o meu órgão antigo e dalí [com o *Tiruliruli*] que começou tudo. Pensei: 'vou fazer um teste'. Geralmente pra afinar um piano, você dá uma nota, dá uma oitava acima, se tiver qualquer diferença, qualquer coisinha de nada, aí todo mundo se sente mal, fica aquilo tremendo. Então aí que me veio na minha cabeça que eu estava certo justamente por isso, senão quando eu tocasse junto com a voz não poderia dar certo nunca porque não ia bater junto com a voz. Né? Aí me tranquilizou totalmente, daí evoluí mais e vi que o que eu faço com os instrumentos convencionais, tocar convencionalmente é um idioma que você tem que tocar na Terra, se não você não consegue se comunicar musicalmente com ninguém aqui. O idioma aqui é convencional. Então como é que eu podia pegar um instrumento aí, não convencional, e ficar tocando com a voz, mas eu não ia ter um instrumento pra fazer os acordes. Aí é que é que eu fiz? Vou pegar um instrumento bem simplesinho. (...) Eu fotografo o som, na minha mente, através da sua aura, você transmite a vibração do seu corpo, a energia da sua aura transmite a energia do seu corpo e eu escuto isto, e daí sai a realidade. (Pascoal, entrevistas com o autor, 1997 e 1999 – minha inserção em colchete)

Como o trecho acima citado demonstra, *Tiruliruli* surgiu da necessidade de Hermeto Pascoal provar para si mesmo que não tinha problemas de audição – e nem era "aluado" (doido), como sua mãe lhe falou quando ele era criança. Para isso, o músico alagoano criou um teste com finalidades terapêuticas: pegou um gravador cassete e, em sua casa no bairro do Jabour, Zona oeste do Rio de Janeiro, gravou um trecho de uma narração futebolística que o locutor esportivo Osmar Santos fazia pelo rádio: "Ciscou pra lá, ciscou pra cá e dá caça[13] a seu povo doutor. Tiruliruli, Tiruliruli, e que goooooool!" Depois, ajudado por seus "personagens mentais", o músico teve a ideia de ir ao seu "órgão antigo" (o harmônio) para tocar nas notas do instrumento, de maneira adaptada, as freqüências da voz do locutor esportivo. Assim, por meio do esporte mais popular do Brasil, Hermeto Pascoal encontrou uma maneira de compartilhar com as pessoas as melodias faladas, que, desde sua infância, só ele parecia escutar. De certa forma, pode-se dizer que o futebol o "curou" de seu suposto "problema de audição".

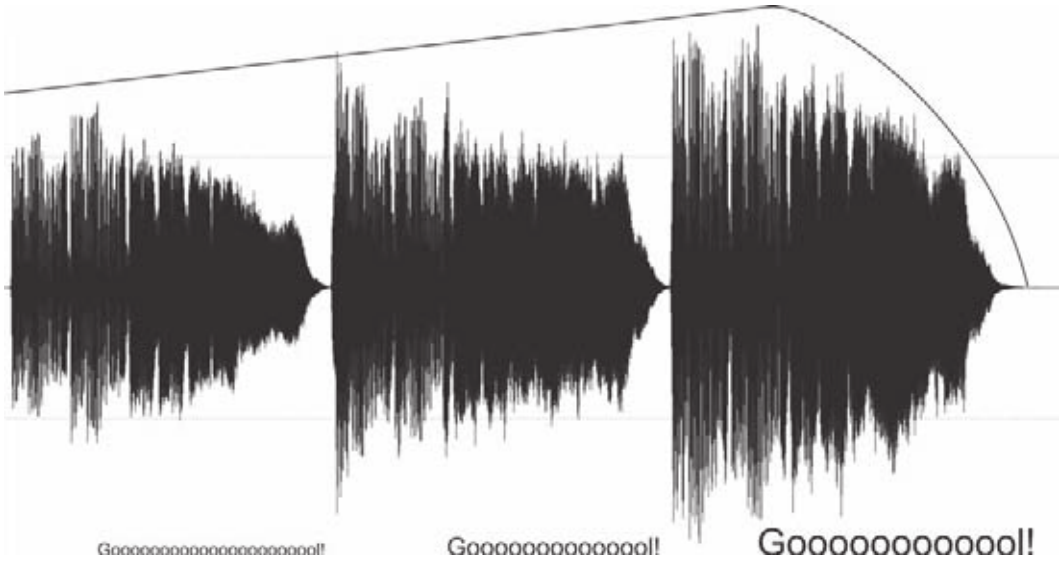
Na gravação incluída no LP lançado em 1984, a locução inteira é repetida três vezes. Primeiro escutamos a voz de Osmar Santos, *a capella*; em seguida o mesmo trecho falado, harmonizado com acordes; por fim, Hermeto Pascoal acrescenta a melodia, tocando no harmônio uma nota para cada sílaba falada, com exceção da palavra "gol", que desliza descendentemente num glissando entre as notas Mi e Dó[14]. A figura abaixo representa as três partes de *Tiruliruli* – note-se o crescendo dinâmico-textural gradativo, alcançando o clímax no terceiro trecho da forma musical.

---

13 Não tenho certeza se a palavra correta é "caça" ou "casa".

14 Santos Neto, em e-mail enviado ao autor, relata que a gravação em estúdio de *Tiruliruli* durou quase um dia inteiro. Enquanto o técnico voltava a fita cassete, Hermeto Pascoal tocava no harmônio a melodia e, depois, a harmonia.

Figura 3 – *Tiruliruli* / Envelope dinâmico



Curiosamente, na música *Cores* – na qual o som da cigarra é fundido aos sons dos instrumentos (ver Figura 1) – ocorre um crescendo semelhante ao de *Tiruliruli*, como revela a imagem a seguir:

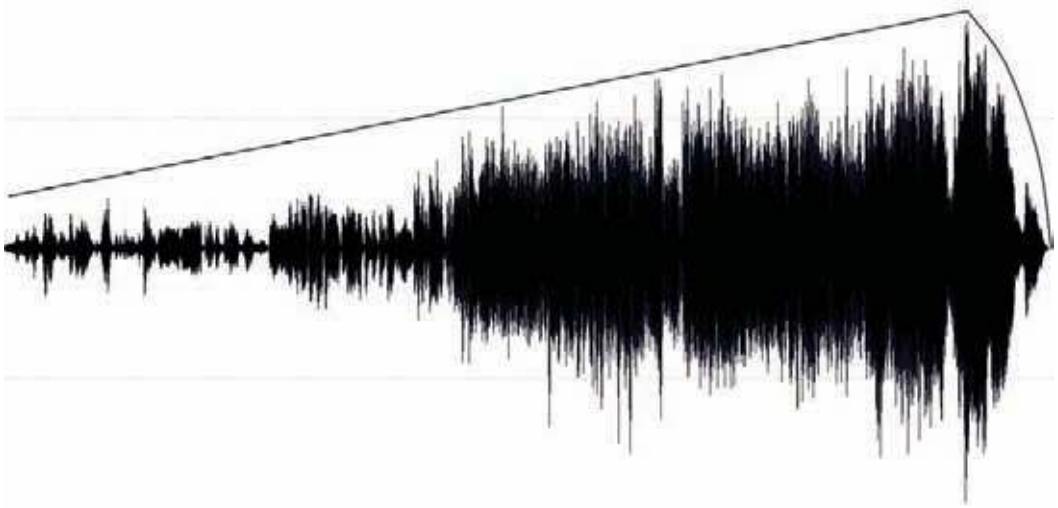


Figura 4 – *Cores* / Envelope dinâmico

A semelhança do envelope sonoro das duas composições possibilita uma analogia entre forma musical e futebol. Será que através do "Som da Aura" e de seu sistema musical como um todo Hermeto Pascoal busca alcançar um clímax, êxtase ou "gol" metafórico? Tentarei responder a esta questão abaixo.

Tiruliruli não serviu apenas para Hermeto Pascoal se ver livre de antigas preocupações com relação à sua própria audição. A partir desta composição musical o alagoano iniciou aquilo que, mais tarde, denominaria "Som da Aura", através do qual ele comunica às pessoas uma música que elas mesmas produzem, mas não escutam – e uma imagem invisível aos olhos:

> Naquele tempo eu ainda não tinha posto o nome de aura, mas agora que eu sei que é um som acima da cabeça, ela fica por aqui a energia toda [põe as mãos acima da cabeça]. (...) Porque a aura em volta da pessoa não é contida, ela é contínua, ela não para, não para de se movimentar, tudo em volta da gente, a gente é que não vê, porque tem gente que tá querendo ver com os olhos, aquilo que não é pra ser visto com os olhos, é pra ser visto com o sentir, *desenvolver a percepção*, isso é que falta, a gente não acreditar nisso. (Pascoal, entrevista com o autor, 1999 – meu grifo)

O trecho citado acima reforça a ideia que permeia a literatura abordando a temática do músico com deficiência visual: "quem não enxerga, verá com outros olhos, os olhos de dentro. (...) A audição será seu caminho de luz" (Reily, 2008, p. 261). Para perceber a aura, o "som acima da cabeça", diz Hermeto Pascoal, é necessário "ver com o sentir" e não com os olhos. Acho que agora podemos voltar a verificar a relação antes esboçada entre o "Som da Aura", o sistema musical de Hermeto Pascoal e o futebol. Neste sentido, a próxima citação será proveitosa:

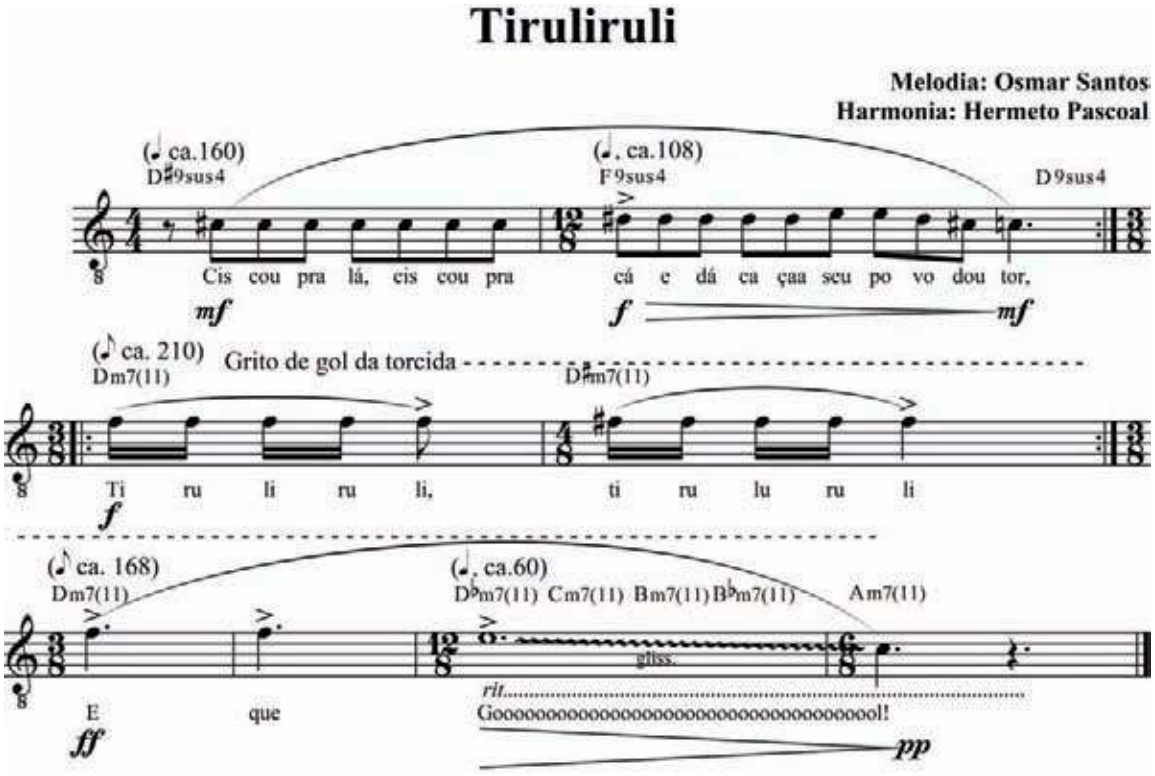
> Como no futebol, sempre cito o futebol porque [este esporte] me inspira muito; às vezes um treinador tira um jogador de uma posição e o jogador não tá jogando nada e passa ele pra outra, verdadeira posição, porque os outros treinadores não tiveram *percepção* e não botaram o cara pra jogar na posição que ele podia jogar. Então na música, também é assim. (Pascoal, entrevista com o autor, 1999 – meu grifo)

Hermeto Pascoal parece conjugar a percepção sonora, visual e espiritual para "mudar os jogadores de posição" e acessar outras dimensões sensíveis do ser humano. A "tática" utilizada pelo compositor alagoano visa transformar o familiar em exótico e o terreno em espiritual: ele desnaturaliza a fala tornando-a igual ao canto, enquanto dribla a razão para sentir o "som acima da cabeça". Este é *gol* ou o objetivo do "Som da Aura" e, de maneira mais ampla, da *Música Universal* de Hermeto Pascoal.

Transcrevi em partitura a gravação de *Tiruliruli* apesar de a notação convencional representar de maneira apenas aproximada as variações de altura, duração, intensidade e timbre da locução esportiva gravada em disco. Não há como grafar na partitura o "quase-uníssono" (Borém, 2010, p. 32) da voz com o harmônio, mas em compensação a transcrição revela vários elementos musicais importantes que estão presentes não apenas em *Tiruliruli*, mas no sistema musical de Hermeto Pascoal como um todo, demonstrando a importância da oralidade no pro-

cesso criativo e na obra do compositor alagoano.

Exemplo 1 – *Tiruliruli* / Transcrição


Tiruliruli
Melodia: Osmar Santos
Harmonia: Hermeto Pascoal
(ca.160)
D♯9sus4
(ca.108)
F9sus4
D9sus4
Cis cou pra lá, cis cou pra
cá e dá ca çaa seu po vo dou tor,
mf
f
mf
(ca. 210)
Dm7(11)
Grito de gol da torcida
D♯m7(11)
Ti ru li ru li,
ti ru lu ru li
f
(ca. 168)
Dm7(11)
(ca.60)
D♭m7(11) Cm7(11) Bm7(11) B♭m7(11)
Am7(11)
gliss.
rit.
E
que
Gooooooo

suspensa, sétima, nona, e acorde menor com sétima e décima primeira);

i) mudanças bruscas de compasso (2, 3 e 4 pulsos) e de andamento, alternância de divisões rítmicas simples e compostas ("ciscou pra lá, ciscou pra cá e dá caça a seu povo doutor"), surpresa contínua;

j) tendência de crescendo dinâmico-textural, aceleração rítmica progressiva até o clímax no 3º. terço da forma musical, euforia seguida de relaxamento, prazer;

k) música como um jogo de equipe em escala mundial, através da qual os seres humanos "mudam de posição na partida" ao mudarem sua percepção sonora, visual e espiritual, transcendência;

l) o familiar é tornado exótico, celebração, festa, êxtase e fartura simbólica, igualdade social. Gol.

Referências bibliográficas

Borém, Fausto; Araúo, Fabiano. **Hermeto Pascoal: Experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica**. Belo Horizonte: PER MUSI – Revista Acadêmica de Música, 2010, no. 22, p. 22-43. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/22/num22_cap_02.pdf.pdf. Acesso em 30/01/2011.

Costa-Lima Neto, Luiz. **A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo: concepção e linguagem (1981-1993).** Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1999. Disponível em: http://teses.musicodobrasil.com.br/a-musica-experimental-de-hermeto-pascoal-e-grupo.pdf. Acesso em 26/11/2010.

_____. **The experimental music of Hermeto Pascoal and Group: a musical system in the making.** Inglaterra: British Forum for Ethnomusicology 9/i. 2000, p. 119-142. Disponível em: http://www.open.ac.uk/Arts/music/mclayton/bje9-1finalpdf.PDF. Acesso em 26/11/2010.

_____. **A estética sociomusical inclusiva do *Calendário do Som* de Hermeto Pascoal: emboladas, polifonias e fusões paradoxais**. Dossiê Messianismo e milenarismo. São Paulo: *Revista USP*, no. 82, 2010a, p. 164-188. Disponível em: http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0103-99892009000300013&script=sci_arttext. Acesso em 28/01/2011.

_____. **O cantor Hermeto Pascoal: os instrumentos da voz.** Belo Horizonte: PER MUSI – Revista Acadêmica de Música, 2010b, no. 22, p. 44-62. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/22/num22_cap_03.pdf.pdf. Acesso em 26/11/2010.

Cogan, Robert. **Sonic Design**. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.

Deutsch, Diana. **The Enigma of Absolute Pitch.** Acoustics Today. USA. Vol 2, issue, 4, 2006.

Hamilton, Roy H. ; Pascial-Leone, Alvaro ; Schlaug, Gottfried. **Absolute pitch in blind musicians**. NeuroReport. USA. Boston, Vol. 15, No. 5, 2004.

Reily, Lucia. **Músicos Cegos ou Cegos Músicos: Representações de Compensação Sensorial na História da Arte**. Cad. Cedes, Campinas, vol. 28, n. 75, 2008.

Sacks, Oliver. **Alucinações musicais: Relatos sobre a música e o cérebro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Santos Neto, Jovino. **E-mail ao autor.** 6 de outubro de 2009.

Entrevistas

Pascoal, Hermeto. Com o autor. 10/11/1997; 06/03/1999.

Endereços eletrônicos

Alê Primo – Hermeto Pascoal – Tá na área. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=pHf0KenpG8E. Acesso em 27/01/2011.

O ouvido absoluto e microtonal de Hermeto Pascoal: "A Natureza é o cotidiano". Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=P7uB565y3mI. Acesso em 26/01/2011.

Site de Hermeto Pascoal. Disponível em: http://www.hermetopascoal.com.br/. Acesso em 27/01/2011.

Tiruliruli. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=EBfM1emRjQY. Acesso em 26/01/2011.

Verbete Wikipédia "Cents". Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Cent_(music). Acesso em 26/01/2011.

Discografia

Hermeto Pascoal: Brazilian Adventure. EUA. Buddah Records. 1972.

A música livre de Hermeto Paschoal. PolyGram. Brasil. 1973.

Slaves Mass. Warner Bros. EUA. 1977.

Hermeto Pascoal ao vivo em Montreux. WEA Brasil. 1979a.

Zabumbê-bum-á. WEA Brasil. 1979b.

Cérebro magnético. WEA Brasil. 1980.

Hermeto Pascoal e Grupo. Som da Gente, 1982.

Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca. Som da Gente, 1984.

A REDE DE SOCIABILIDADE EM PROJETOS SOCIAIS E O PROCESSO PEDAGÓGICO MUSICAL

Magali Kleber
magali.kleber@gmail.com
Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Resumo
Esse artigo aborda o significado da rede de sociabilidade musical em projetos sociais e sua relação com o processo pedagógico-musical a partir de uma visão sistêmica. Busca estabelecer relações com questões conceituais entre os campos disciplinares da educação musical e a etnomusicologia. O estudo considera que a produção do conhecimento musical em projetos sociais perpassa pela organização de redes sociais favorecidas pelo trânsito, intra e inter-projetos, dos atores sociais. O Projeto Villa Lobinhos, na cidade do Rio de Janeiro, emerge como um contextos que potencializa a conexão com a Escola de Música da Rocinha – também na cidade do Rio de Janeiro e a Orquestra Grota do Surucucu, localizada em Niterói. As redes tecidas no âmbito desses projetos mostram-se como uma categoria importante e significativa na constituição das suas identidades, determinante nas práticas musicais e na forma de se ensinar e aprender música dos atores sociais.

Palavras chave: Educação Musical e ONGs; Rede de sociabilidade musical; Projetos sociais e música.

Abstract
This paper concerns about a doctoral research and it approaches the meaining of the network of musical sociability in social projects and the musical-pedagogic process. It aims to establish connections with conceptual questions between the disciplinary fields of musical education and ethnomusicology. This research considers that the production of musical knowledge in the analyzed projects goes beyond the organization of their social network. Villa Lobinhos Project – Rio de Janeiro city – increases the potential of the connection with Rocinha´s Music School and Grota do Surucucu de Niterói Orchestra which are taken as an empirical subject.

INTRODUÇÃO

Este artigo foca a dinâmica da rede de sociabilidade musical em projetos sociais e suas implicações no processo pedagógico-musical. Trata-se de um recorte da minha tese de doutorado, já concluída, a qual realizou um estudo cujo uma das unidades do campo empírico foi o Projeto Villa Lobinhos (PVL) na cidade do Rio de Janeiro. Esse projeto se revelou um espaço aglutinador mediante o trânsito dos atores sociais, dinamizando uma rede de sociabilidade musical entre diferentes projetos conectados. O presente relato refere-se ao período de 2004 a 2006 e busca estabelecer relações com questões conceituais entre os campos disciplinares da

educação musical e a etnomusicologia mediante o objeto empírico. Ressalta-se que o estímulo para escrever esse artigo reside no fato de que, como pesquisadora, estreitei o contato com os projetos ensejados pela pesquisa de doutorado, aprofundando a inserção no campo empírico.

O PVL foi institucionalizado em 2000, ligado à ONG Viva Rio, no Rio de Janeiro, teve como mentores e mecenas, Walther Moreira Salles, banqueiro, embaixador e advogado e seu filho João Moreira Salles, cineasta e documentarista. O PVL foi coordenado desde seu princípio e durante a realização da pesquisa pelo violonista e professor Turíbio Santos, com o objetivo central de promover a educação musical para jovens entre 12 a 20 anos, oriundos de comunidades pobres da região metropolitana do Rio de Janeiro.

Os jovens participavam de aulas de percepção musical, prática instrumental, prática de conjunto e informática durante três anos. A estrutura pedagógica comportava três turmas de nove jovens, selecionados a partir de um encontro anual com jovens músicos e instrumentistas oriundos de diferentes projetos sociais da região metropolitana do Rio de Janeiro. Os alunos recebiam, ainda, apoio pedagógico para aulas da escola regular. Com tal formação, esperava-se que o jovem pudesse seguir a carreira profissional de músico. Todos os participantes do Projeto e ex-alunos participavam da Orquestra Villa Lobinhos, somando aproximadamente quarenta participantes.

A receptividade construída durante a pesquisa do doutorado (KLEBER, 2006), facilitou a construção das relações interpessoais e institucionais, fundamentais para que eu pudesse observar as diferentes dimensões que se sobrepunham no cotidiano das instituições relativas tanto à gestão quanto ao desenvolvimento da proposta pedagógica. Houve uma acolhida solidária e respeitosa por parte dos participantes da pesquisa cujo relacionamento foi estreitado pela convivência durante o período de inserção no campo e que perdurou após a conclusão da pesquisa no doutorado, sendo que tal contexto favoreceu e estimulou a continuidade desse estudo.

A dinâmica na estrutura da comunicação entre as ONGs e os projetos sociais, invocando a figura da rede, foi um componente importante na análise do relacionamento entre as organizações sociais. A invocação do conceito de rede mostrou-se significativo na estruturação das ONGs enquanto instituição de caráter interdisciplinar, ancorado nas perspectivas correntes do chamado pensamento sistêmico. Isso ensejava uma sinergia intrínseca e extrínseca às ONGs envolvendo os agentes educativos - músicos, professores, monitores - comunidade, instituições públicas e privadas.

Três perspectivas conceituais alinham-se para fundamentar a análise e têm como argumento central a visão de que as práticas musicais são fruto da experiência humana vivida concretamente em uma multiplicidade de contextos conectados. A primeira perspectiva delineia-se mediante uma visão cultural da música e ancora-se nos argumentos propostos por Shepherd e

Wicke (1997) que defendem a constituição social e cultural da música como "uma particular e irredutível forma de expressão e conhecimentos humanos".

A segunda perspectiva inspira-se nos estudos do antropólogo Marcel Mauss (2003) sobre fenômenos sociais, analisando o processo pedagógico-musical nas ONGs como um "fato social total", enfatizando-o seu caráter sistêmico, estrutural e complexo, portanto, pluridimensional. A possibilidade de constituir redes de sociabilidade mobiliza motivações internas, consubstanciadas em ações analisadas a partir de uma visão sistêmica.

A terceira perspectiva diz respeito à produção do conhecimento musical no contexto das ONGs, analisada à luz da teoria da práxis cognitiva cunhada por Eyerman e Jamison (1998). Essa teoria permite analisar a produção de conhecimento sociomusical das ONGs como fruto da dinâmica das forças sociais que abrem espaços para a produção de novas formas de conhecimento

A discussão e reflexão sobre as dimensões e funções do conhecimento-pedagógico musical e suas implicações partem da premissa de que estes são aspectos do próprio fenômeno/ objeto, sem pensá-lo fragmentado, ou seja, sem as oposições indivíduo/sociedade, processo/ estrutura/ como pólos antagônicos. Essa visão busca contribuir com o campo epistemológico da educação musical no sentido de se discutir a delimitação dos limites e das intersecções da área considerando o conhecimento específico e o transversalisado por outros campos do conhecimento.

DAS IDENTIDADES MUSICAIS INDIVIDUAIS E COLETIVA

Não obstante, a pesquisa de campo tenha oportunizado conversas, entrevistas e bate-papos com quase a totalidade dos integrantes do Projeto Villa Lobinhos (PVL), a seleção necessária dos entrevistados se circunscreveu em torno de seis formandos da turma de 2004 e dos integrantes dos dois grupos constituídos formalmente: sete alunos da Oficina de Choro e seis alunos da Oficina de MPB. Os alunos entrevistados foram, em grande parte, moradores de três regiões do Rio: Comunidade Dona Marta e Comunidade da Rocinha, Município de Mesquita, na Baixada Fluminense e Favela Grota do Surucucu, em Niterói. A maioria dos entrevistados residia com a família e a idade permeava entre 16 a 19 anos, sendo que o gênero masculino predominou, com apenas uma aluna entrevistada do universo de seis formandos – embora essa questão não tenha sido ponto de análise da pesquisa.

Duas vertentes ficaram evidentes nos depoimentos dos entrevistados: a aprendizagem musical já estava presente na vida deles antes de participarem do PVL, determinada pelo contexto social no qual esses jovens se inseriam, quer fossem projetos sociais, cursos em igrejas ou

centros culturais; e, os Encontros de Jovens Instrumentistas promovidos pelo PVL e realizados no mês de janeiro e que se revelaram em um significativo referencial na trajetória do aprendizado musical e na escolha de se estudar música e determinado instrumento. Todos os entrevistados citaram o Encontro como um marco importante na sua história de vida, relacionando o Projeto como uma especial oportunidade para o seu desenvolvimento musical.

São muitas as histórias que revelaram uma multiplicidade de experiências e contextos em que o PVL adquiriu um significado para além do ensino e aprendizagem musical, emergindo representações sociais como a família, a amizade, o lazer e a profissão. Trata-se, portanto, de referências que contribuem para a construção da identidade desses jovens.

Muitos dos entrevistados recordavam acontecimentos minúsculos que compuseram o mosaico histórico do PVL, fruto das relações entre as pessoas e as instituições. Tais histórias contribuíram para se recompor um espaço social contornado pelas ações articuladas dos que participaram do processo.

A REDE DE SOCIABILIDADE INSTITUCIONAL DO PVL

> "*Redes sociais são redes de comunicação que envolvem a linguagem simbólica, os limites culturais e as relações de poder*".
>
> Fritjof Capra (2003)

Para Castells (2000), a própria contemporaneidade pode ser definida pelo estar em rede: Redes constituem uma nova morfologia social das sociedades cuja lógica das suas próprias dinâmicas modifica, de forma substancial, a operação e os resultados dos processos produtivos e de experiência, poder e cultura.

De acordo com Nohria e Eccles (1992, p. 32) "o uso mais geral para o termo "rede" é para uma estrutura de laços entre os atores de um sistema social. Estes atores podem ser papéis, indivíduos, organizações, sectores ou estado-nação". Para os autores um ponto essencial na formação de rede é que "os seus laços podem basear-se na conversação, afeto, amizade, parentesco, autoridade, troca econômica, troca de informação ou quaisquer outras coisas que constituam a base de uma relação" (NOHRIA; ECCLES, 1992, p. 32).

A rede de sociabilidade que conectava as ONGs e projetos sociais ao PVL apresentou-se multidirecional, não-linear e os diversos elos ligados pelas esferas cultural, artística, institucional e pessoal presentes na sociedade da cidade do Rio de Janeiro. Um fato histórico desenhou um movimento sociopolítico sui generes em relação à criação de ONGs relacionadas com a violência contra a juventude e que tomou fôlego a partir da "Chacina da Candelária" em 1993. Este

fator é corroborado por Novaes (2002) ao destacar que na década de 90 mais do que nenhum outro estado da federação, no Rio de Janeiro surgiram iniciativas inovadoras para fazer face a esta situação de fragmentação social. A forte atuação das organizações não-governamentais, inseridas em espaços de grande diversidade cultural, transformou o Rio de Janeiro em uma espécie de laboratório social que inspirou ações semelhantes em outros pontos do país (NOVAES, 2002, p. 12). E, nesse período surgiram ONGs que podem ser chamadas de "comunitárias" e da "cultura" cujo foco se caracteriza pela "...ação local e pela produção de gestores locais. Dentre elas destacam-se aquelas que se caracterizarem através de um produto cultural específico (teatro, música, dança, produção de vídeos) gerando novos tipos de profissionais da área de cultura e comunicação" (NOVAES, 2002, p. 23).

Como já foi mencionado, a própria concepção do PVL estabeleceu a conexão entre projetos sociais ligados à prática musical no âmbito da região metropolitana do Rio de Janeiro. Assim, podemos considerar uma rede estabelecida entre os projetos sociais, igrejas, escolas públicas e privadas, considerando que o PVL promovia, também, concertos didáticos nesses espaços; instituições como o Museu Villa Lobos, Centro Cultural Campo Grande, Escola de Música da Rocinha, Instituto Moreira Salles, Pró-Arte, Reciclarte-Orquestra Grota da Surucucu, Colégio D. Pedro II, entre tantos outros. Esta rede apresentava-se movediça e se re-estruturava a cada novo contato estabelecido, quer fosse pelas apresentações, quer fosse pela configuração de alunos e professores que se formavam a cada novo ano.

Os princípios constitutivos, ou seja, os valores e os objetivos compartilhados definem a identidade da rede, assim como os princípios de natureza prática configuram o processo de atuação entre seus componentes. O cotidiano, com foco nas relações que sustentam rotinas, contém conjuntos de redes de relações inerentes às atividades humanas de toda ordem. No caso do PVL a prática musical dos indivíduos e dos grupos sociais, imantados pelos seus contextos e pelo seu cotidiano, evidenciou-se como o fio condutor das atividades que dinamizavam redes de relações pessoais, musicais, etc. Redes espontâneas que derivavam da sociabilidade das pessoas mediadas pela prática musical que, por sua vez, davam sustentação aos propósitos do Projeto.

Depoimentos, exemplificam como os entrevistados da pesquisa entendiam e reconheciam as redes conectadas ao PVL. Carla, moradora da Comunidade da Rocinha, destaca que sua participação em diferentes projetos, contribuíram para seu aprendizado musical. Na escola de música Pró-Arte - um dos projetos mais citados pelos alunos como um local de aprendizagem e performance musical – ela destaca a convivência com amigos da mesma idade e que tocam em grupo:

> É legal porque é basicamente o pessoal do Villa Lobinhos - os ensaios são quartas e sextas, vai todo mundo junto daqui prá lá... às vezes a gente viaja e todo mundo

> se conhece e têm professores daqui que também tocam lá, como o Luis Cláudio professor de violão daqui, toca trombone... a gente não p.a nada justamente por ser bolsista, através da Tina, junto com esse convênio, cm o Villa Lobinhos. Nenhum dos Villa Lobinhos paga (Carla Mariana, aluna formanda do PVL em 2004).

A Pró-Arte – escola de musica particular na cidade do Rio de Janeiro - construiu uma ligação muito estreita com o PVL. Tina Pereira, flautista e coordenadora do Projeto Flautistas da Pro - Arte sempre inclui jovens bolsistas em seu trabalho. Foi professora de flauta-doce no PVL, de 2000 a 2003 e estabeleceu um convênio informal o que oportuniza ao trânsito dos jovens estudantes de música entre os diversos projetos sociais. Cabe ressaltar que a Pro - Arte realizava projetos que oportunizava a proximidade com os autores, arranjadores, músicos famosos do Rio de Janeiro, promovendo uma desmitificação na relação com o repertório e os artistas. A performance, era compartilhada com os autores. A participação dos alunos do PVL em diversos contextos de ensino e aprendizagem musical possibilitou novas inserções e fortaleceu a rede de formação de jovens músicos, misturando, inclusive, classes sociais. Carla reconhece, nessa fala, que se não fosse o Villa Lobinhos ela não entraria na Pró Arte:

> ...Porque simplesmente eu não conheceria os Flautistas... não vou saber como chegar, prá entrar. E aqui, foi o meio facilitado porque eu tinha aula com a Tina que convidou prá ir lá assistir e falou que já era prá começar tocando. E é muito legal porque eles incentivam muito, eles não deixam assim... "Ah... eu não sei tocar...", "Não, você sabe tocar sim, você vai tocar sim", porque eles acreditam muito na gente, no nosso potencial. Eu acho que isso é muito importante, porque às vezes o aluno acha assim "Ah... eu não sou capaz de fazer isso..." e o professor fala que você é capaz e que você vai conseguir e quando a gente vai lá e vê que é capaz mesmo e consegue fazer e acho que isso é muito importante, eu acho que... isso é muito importante (Carla Mariana, aluna formanda 2004).

Para Marquinhos, multi-instrumentista, morador da Comunicada Dona Marta, a participação da Pro - Arte foi uma experiência anterior a sua inserção no PVL. Foi encaminhado ao PVL por Rodrigo Belchior, coordenador pedagógico do PVL e por Tina quando tinha nove anos de idade. "A Pró-Arte também foi um incentivador de eu ter gostado de chorinho e de samba".

Em conversas, Jocielton, flautista, contou que tinha muita vontade de conseguir uma bolsa e entrar na Pró-Arte antes mesmo de ingressar no PVL. Conseguiu no primeiro ano através de um convite da Tina: "E eu aprendi muito, que lá têm repertórios variados e já fizeram Noel Rosa, Pixinguinha, Tom Jobim e agora no momento, estou fazendo Baden Powell". Essa participação constitui-se em uma prática importante na formação musical de Jocielton e de todos outros integrantes do PVL – Daniel, Ademar, Luis Cláudio, Diego, Marquinhos, Carla – pois trabalham naipes, os diferentes grupos de instrumentos, com a prática focada na performance do repertório sobre o qual se realizavam os ensaios de naipes e do conjunto todo.

Outro projeto social bastante conectado com o PVL, no sentido de trânsito dos alunos e troca de experiências entre os coordenadores, é a ONG Escola de Música da Rocinha (EMR), já citada. A relação de solidariedade entre os projetos pode ser ilustrada pela cooperação entre eles para superar carências e dificuldades. Carla – estudante em três projetos - relatou que só pode estudar flauta transversal e flauta doce porque a EMR emprestava os instrumentos para o PVL: "como o Villa Lobinhos é meio parceiro da Escola de Música, ela cede o instrumento prá tudo que eu precisar fazer; só se eu sair da Escola eu teria que devolver o meu instrumento". Dessa forma, Carla, além da Pró-Arte, participa ativamente dos dois projetos sociais e toca em vários grupos musicais como o Quinteto de Samba da Escola de Música da Rocinha, composto por flautas, violão, cavaquinho, voz e percussão; um grupo de samba de amigos que se juntaram, tocam na noite, em bares e restaurantes, ganhando cachê. E destaca que "a base de tudo, o chorinho, eu aprendi no Villa Lobinhos".

E a solidariedade entre os dois Projetos revelou-se reconhecida por Gilberto, coordenador da Escola de Música da Rocinha, como um dínamo que aperfeiçoava o processo pedagógico-musical de ambos. Segundo ele havia uma troca positiva, na qual a proposta do PVL bastante diferenciada dos outros projetos sociais, tornava-se complementar.

Pode-se perceber a prática solidária entre os projetos sociais e as instituições mencionadas o que estabeleceu um vínculo produtivo entre eles. As relações com forte traço pessoal que se refletiam na instituição, tinham origem no vínculo entre pessoas que compartilhavam objetivos e ideais em comum:

> Eu não tenho contato com todos os projetos que têm vínculo com o Villa-Lobinhos, infelizmente! Mas, com os que eu já tive, principalmente a Orquestra da Grota lá de Niterói, nós temos uma relação muito boa, muito estreita e inclusive tivemos momentos de intercâmbio. A garotada já veio tocar aqui na Rocinha, fizeram um concerto maravilhoso aqui no ano passado e eu estou agora, provavelmente, convidando um rapaz de lá, prá fazer um trabalho com a gente em Tanguá, que é um município próximo à Niterói e só não existe um intercâmbio maior, por conta das distâncias... Mas sem dúvida existe uma relação muito boa entre esses projetos e um ambiente de solidariedade bastante claro. Existe uma relação institucional muito positiva que abre portas tanto prá um lado quanto pro outro no sentido da indicação dos grupos, nós indicamos os grupos de lá, eles indicam os grupos daqui... esse vínculo institucional traz benefícios para nós todos. (Gilberto Figueiredo, coordenador da Escola de Música da Rocinha).

Outro elo que constitui essa rede de projetos se localizava na Favela Grota do Sururucu, Niterói, coordenado pelo Instituto Reciclarte. |Márcio Selles, músico e professor, criou a Orquestra de Cordas da Grota e constitui um grupo instrumental que se apresentou no Museu de Arte Moderna de São Paulo, no Teatro Carlos Gomes, no Rio, no Museu de Arte Contemporânea e no Teatro Municipal, em Niterói. O grupo era composto por doze jovens que tocavam

violino, viola e violoncelo, entre eles Walther, formando do PVL, 2004, e seus irmãos Wagner e Felipe, três garotos da mesma família. Ao todo, somam-se seis jovens moradores dessa comunidade que tiveram ligação com o PVL. O repertório do grupo instrumental englobava música popular brasileira e peças para orquestra de cordas de autores como Bach, Corelli e Schubert, entre outros.

O relacionamento entre esses dois projetos revelou características de horizontalidade, otimizando as propostas musicais de ambos os projetos sociais. Revelou, ainda, uma simbiose no aspecto pedagógico-musical, uma vez que as aulas individuais com professores especializados que os alunos dos naipes das cordas e sopros puderam ter no PVL lhes permitiram atingir um nível técnico e interpretativo que propiciou a execução de obras para orquestra e solo. João Moreira Salles, mecenas do PVL, reconheceu e sublinhou, nesse depoimento, que a relação entre os dois projetos sociais resultou em uma troca profícua para o desenvolvimento de ambas as propostas musicais:

> eu sei de uma relação muito próxima com o pessoal da Grota e eu acho que ali há uma troca de experiências que ajuda a ambos [os projetos]. Eu acho que o Márcio da Grota aprendeu muito com o Villa Lobinhos e na verdade alguns professores da Grota são professores do Villa Lobinhos, dividem os mesmos professores e eu acho que o pessoal do Villa Lobinhos se beneficiou muito do trabalho da Grota porque pode incorporar à Orquestra Villa Lobinhos um grupo de alunos e instrumentos que não aparecem usualmente quando você vai às comunidades carentes do Rio de Janeiro. Se não fosse pelo [Projeto] da Grota [...] seria difícil imaginar que teria violino, violoncelo, viola, os instrumentos de uma orquestra. Então eu acho que ai há uma mistura extraordinariamente saudável de parte a parte (João Moreira Salles, entrevista em 01/09/2005).

A relação entre os coordenadores mostrou-se marcada pela solidariedade, respeito mútuo e admiração. Presenciei cenas que me permitem inferir essas características no inter-relacionamento entre as pessoas que fazem e participam dessas instituições. Por ocasião de uma das visitas que fiz, chamou-me a atenção a forma como os coordenadores, Rodrigo e Márcio se cumprimentaram. Lançando mão de uma metáfora para expressar essa impressão, a situação pareceu-me dois caciques de duas tribos se encontrando, com festa sonora, representada pelos rufar dos instrumentos dos alunos, na chegada de Rodrigo ao espaço do projeto. Essa passagem foi significativa para a compreensão da dinâmica da rede que tece as práticas musicais entre os projetos e instituições que constituem os elos dessa trama sociomusical, em que meu ponto de partida foi o PVL. Um, entre os possíveis e inúmeros pontos de partida de uma rede e sociabilidade social. As favelas Comunidade do Morro Dona Marta e a Comunidade Grota do Surucucu, em Niterói, são pontos importantes da rede de organizações que interagem com o PVL.

A vivência dos alunos em contextos diversos, proporcionada pelo PVL revela uma com-

plexa rede de sociabilidade que possibilita uma ampliação de visão e compreensão do mundo, de suas comunidades e deles próprios. Assim, a noção de que podem compartilhar e até mesmo retribuir as dádivas que receberam, aparecem nos depoimentos como pontos significativos de suas identidades sociomusicais.

Trata-se de relações que são inerentes às atividades humanas e que podem ser consideradas como redes espontâneas, que derivam da sociabilidade humana construída na dinâmica do cotidiano das pessoas. A produção de saberes nas ONGs, considerando seu caráter *mutatis mutandis*, pode articular novos interesses de conhecimentos, novas suposições de visão de mundo, inovações organizacionais e, algumas vezes, novas abordagens para a ciência. Dessa forma, a figura de rede policêntrica, não hierárquica, traduz uma estrutura capaz de se alinhar a processos abertos na produção do conhecimento musical imerso no caldo das diversas culturas.

Referências

CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em Rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
EYERMAN, Ron; JAMISON, Andrew. *Music and social* movements: mobilizing traditions in twentieth century. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
KLEBER, Magali Oliveira. A prática de educação musical em ONGs: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro. 2006. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. disponível em http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/9981, acessado em 30/05/2010.
MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*.Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
NOHRIA, Nitin; ECCLES Robert G. (Ed.). Networks and organizations: structure, form, and action. Boston, MA: Harvard Business School Press, 1992.
NOVAES, Regina, PORTO, Marta, HENRIQUES, Ricardo. Juventude, cultura e cidadania. Rio de Janeiro: *Comunicações do ISER.* Ano 21 – Edição especial – 2002.
SOUZA, Jusamara. Contribuições teóricas e metodológicas da Sociologia para a pesquisa em Educação Musical. In: *Encontro Anual Da Associação Brasileira De Educação Musical*, 5.,1996, Londrina. Anais... Londrina: ABEM, 1996. p. 11-40.
SHEPHERD, John, WIECKE Peter. *Music and Cultural Theory*. Malden: Polity Press, 1997.

NOVIDADES MUSICAIS E PROCESSOS SOCIAIS NAS FOLIAS DE REIS EM JUIZ DE FORA – MG

Marcelo de Castro Lopes
mmarcelolopes@gmail.com
UNIRIO

RESUMO
O presente trabalho tem como objeto a investigação de processos de mudança na música de folias de reis da cidade de Juiz de Fora, na Zona da Mata do estado de Minas Gerais. A partir de fenômenos citados por integrantes de folias como exemplo de mudanças musicais, procuro analisar suas relações com fenômenos sociais. Através do exame de aspectos políticos, midiáticos e geracionais e suas inter-conexões no contexto juizforano, procuro demonstrar o lugar privilegiado das mudanças sonoras enquanto instrumentos de investigação de processos sociais. Mudanças musicais, mais do que meros reflexos ou subprodutos de processos sociais mais amplos em suas relações com as práticas das folias, devem ser vistos (e ouvidos) como importantes elementos nas investigações destes processos e destas relações. Pelas mudanças na música da folia aqui abordadas passam a re-apropriação de informações veiculadas midiaticamente, as negociações entre novos fazeres e tradição e os processos de construções políticas e identitárias dos grupos sociais envolvidos. Embora não seja exatamente uma questão nova, é bastante atual a busca de uma forma de aproximação do fenômeno musical que por um lado não o reduza a um mero subproduto de relações sociais, mas que por outro não o enxergue como um sistema isolado, auto-suficiente, conforme propôs Blacking (1978). Antes dele, Merriam já apontava como o grande desafio da etnomusicologia a superação de sua dualidade constitutiva entre etnologia e musicologia (Merriam, 1964).

Palavras-chave: Folia de reis – mudanças musicais – Juiz de Fora.

ABSTRACT
This work aims to investigate processes of musical change in groups of folia de reis in the city of Juiz de Fora – MG. From the phenomena mentioned by members of the groups as examples of musical changes, I investigate their relations to social phenomena. Through the examination of political, media and generational aspects and their inter-connections, I try to demonstrate the privileged place of sound changes as research tools for the study of social processes. The introduction of musical changes, rather than mere reflections or byproducts of broader social processes in their relations with the practices of the folias, must be seen (and heard) as important elements in the investigations of these processes and these relationships. Through musical changes in the folias one can investigate the re-appropriation of informations from media vehicles, negotiations between tradition and new doings, and the processes of political and identity constructions of social groups involved.

Keywords: *Folia de reis – musical changes – Juiz de Fora*

INTRODUÇÃO

Na cidade de Juiz de Fora, às portas da segunda década do século XXI, a folia de reis é uma prática predominantemente integrada por jovens dos bairros pobres da periferia. Estas

áreas foram ocupadas em função de processos migratórios, estabelecendo-se ali uma população oriunda principalmente da área rural de municípios vizinhos. Como descrito em vários outros estudos (Brandão 1981, Chaves 2003, Lopes 2007, Reily 2002) também aqui populações oriundas de áreas de produção agrícola, ao migrarem para a cidade, procuram dar continuidade às práticas culturais que desenvolviam em seus lugares de origem. A presença deste grande contingente de jovens nas práticas das folias, a mobilização dos foliões em busca de apoio para suas práticas e a relação entre foliões e informações veiculadas através dos meios de comunicação de massa constituem elementos chaves para a compreensão de processos de mudança musical atualmente em curso em diversos grupos da cidade.

NOVIDADES

O objeto deste trabalho são as novidades musicais introduzidas nas práticas das folias, segundo a percepção dos próprios foliões. Entre estas, destaca-se o fato de que muitas das folias adotaram o que mestre André Brasilino[1] denomina "toada única". A toada única constitui a utilização de uma espécie de refrão como resposta do coro da folia. Ao invés de repetir os últimos versos cantados pelo mestre, como tradicionalmente fazem as folias de diversas regiões – e como faziam e ainda fazem algumas folias de Juiz de Fora – o coro repete invariavelmente os mesmos versos. Outra novidade significativa foi adoção por parte dos jovem integrantes da folia Viagem dos Três Reis Magos, do bairro Ipiranga, do refrão da música "Noite Traiçoeiras" [2], composição de Simone Telésforo e Carlos Papae, gravada pelo Padre Marcelo Rossi no ano de 2006 pela gravadora Sony BMG, como resposta única do coro de sua toada. A verdadeira dimensão destas inovações musicais só pode ser apreendida na medida em que não deixemos de fora seus significados simbólicos e as condições contextuais em que elas ocorrem.

ANÁLISE

Na concepção de Merriam, aqueles que se dedicam ao estudo da música dentro de uma perspectiva antropológica devem estar atentos aos sons, às idéias sobre sons e aos comportamentos (Merriam, 1964). Nas relações entre sons, comportamentos daqueles envolvidos na

1 Mestre da Folia Resposta do Oriente Jesus Vivo e atual presidente da Associação de Folias e Charolas de Juiz de Fora.

2 Os versos do refrão da canção Noites Traiçoeiras são:
E ainda se vier, noites traiçoeiras
Se a cruz pesada fôr, Cristo estará contigo
O mundo pode até
Fazer você chorar
Mas Deus te quer sorrindo.

produção e recepção destes sons e idéias que produtores e receptores possuem sobre os sons, podemos buscar elementos que nos auxiliem na investigação dos processos ligados às mudanças musicais. As mudanças que vêm ocorrendo nas folias de Juiz de Fora encontram-se em um contexto amplo de relações e negociações. Assim, é preciso ampliar nosso horizonte de investigação para fora dos aspectos estritamente sonoros. O desafio é não permitir que neste processo de ampliação, percamos o foco de nosso objeto e o esqueçamos em uma condição secundária.

O momento da introdução da toada única nas práticas das folias de Juiz de Fora coincide com a criação da Associação de Folias e Charolas[3] – que tem início no ano de 2003 – segundo André Brasilino, um dos fundadores da Associação e seu atual presidente. André explica as vantagens que vê nesta nova forma de reposta do coro:

> É questão de trabalhar uma forma de ficar mais bonito e das pessoas entender. Porque às vezes você canta uma toada que todo mundo tem que responder aquilo que você já falou e se você tiver um pouco rouco, se você for afônico, ou se você não tiver uma capacidade de entoar a voz bem, o pessoal que vai cantar não entendeu o que você falou, vai responder outra coisa, entendeu? E o dono da casa também vai ficar sem entender bulufas. Então, a resposta única, ela te ajuda muito porque é sempre aquela resposta.[4]

A aceitação foi rápida. Já em 2007, quando da gravação de um CD[5] com a participação de dez folias de reis e quatro charolas de São Sebastião da cidade, metade dos grupos utilizou a toada única como resposta de seu coro. A preocupação estética com a performance e com a compreensão por parte dos devotos dos versos cantados não são exclusividade das folias de Juiz de Fora. Durante os sete anos em que acompanhei a folia de mestre Célio na cidade de Rio Pomba era constante a busca pelo que os integrantes julgavam ser melhorias estéticas nas performances do grupo (melhor afinação, não alterar o andamento, equilíbrio entre as vozes, que estas não estejam em equilíbrio com os instrumentos, entre outras). Também a preocupação com o fato de que devotos e integrantes possam compreender com clareza os versos cantados foi expressa em diversas oportunidades (Lopes, 2007). Entretanto, a opção por uma mudança mais radical na forma de apresentação das folias em Juiz de Fora aponta para processos específicos cuja compreensão demanda o exame do contexto em que eles se dão. Este trabalho propõe o exame de aspectos midiáticos, políticos e geracionais para tal investigação, procurando não perder de vista a dinâmica de relação e inter-conexão entre os eixos propostos. A lógica da op-

3 Charolas são denominados os grupos de devotos de São Sebastião em Juiz de Fora, que realizam suas atividades entre os dias 6 e 20 de janeiro.

4 Entrevista concedida por André Brasilino e Claudio Egídio no dia 10 de janeiro de 2010 em Juiz de Fora.

5 O CD "De Belém às Oliveiras" foi gravado pela Associação de Folias e Charolas de Juiz de Fora através de uma lei municipal de incentivo à cultura.

ção por estes três eixos encontra-se nas observações de campo: a criação de uma Associação de Folias que redefine a forma de relação entre os grupos e o poder público; a grande cobertura midiática que recebem os Encontros de Folias e as formas de recepção das informações veiculadas midiaticamente por parte dos foliões; e a grande participação de jovens nas práticas das folias. Aspectos relativos a cada um dos eixos propostos foram aqui artificialmente separados para facilitar a descrição dos dados apresentados em cada um deles. Na realidade trata-se de uma teia de relações que atravessa os eixos propostos e cuja dinâmica não se deve perder de vista para melhor compreensão dos fenômenos estudados.

EIXO POLÍTICO

A partir da criação da Associação de Folias – conquista política dos grupos que se mobilizaram em defesa de seus interesses – a relação entre os grupos e o poder público mudou substancialmente. Em afinidade com políticas públicas de apoio a práticas tradicionais – que se intensificam na medida em que cresce em importância e valor o chamado "patrimônio imaterial", isto é, saberes e fazeres tradicionais – a prefeitura de Juiz de Fora passou a destinar uma verba a ser distribuída entre as folias associadas. Também passou a apoiar os Encontros de Folias, promovidos pela Associação. A mídia local vem abrindo significativo espaço à cobertura destes Encontros, ressaltando seu aspecto de "tradição folclórica" do município. O número de folias em atividade passou de quatro para dezoito no curto intervalo de dois anos.[6] De prática cultural em vias de desaparecimento, as folias passaram a contar com um número elevado de grupos, a ponto de a Associação adotar mecanismos para o controle do número de grupos associados. Este movimento evidencia uma mobilização nas comunidades onde se encontram os grupos em especial por parte dos jovens, que hoje constituem a grande maioria dos integrantes.

É importante salientar que o termo política deve ser tratado em sentido amplo, isto é, referindo-se tanto às políticas institucionais com relação a práticas culturais tradicionais quanto à capacidade de organização e reivindicação dos grupos envolvidos. Canclini define o termo Política Cultural como: "conjunto de intervenções realizadas pelo estado, as instituições civis e os grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou transformação social" (Garcia Canclini, 2005) Dentro desta perspectiva, é possível entendermos a parceria entre a organização integrada pelos foliões e a administração municipal como uma negociação onde ambos encontram seus interesses em certa medida atendidos. A Associação passa a contar com o reconhecimento oficial de sua importância no cenário cultural da cidade, além de receber

6 Dados fornecidos pelo atual presidente e pelo vice-presidente da Associação de Folias e Charolas de Juiz de Fora.

apoio para a confecção de sua indumentária e para a realização de viagens às cidades próximas durante o período de visitas. A administração municipal colhe dividendos políticos advindos, por exemplo, da exposição midiática do Encontro, onde sua imagem é associada à defesa do patrimônio cultural da cidade e de grupos sociais desprivilegiados. Evidentemente, as relações de poder aqui são assimétricas. Mas a existência de interesses comuns permite esta articulação que vem resultando numa intensificação das atividades das folias, na medida em que há um número crescente de pessoas e grupos envolvidos em seus processos.

EIXO MIDIÁTICO

Os integrantes de práticas tradicionais não se encontram fora do processo de crescente consumo de tecnologias ligadas ao fluxo de informações. Mais de uma década atrás Appadurai já assinalava a importância da mediação eletrônica na transformação do que ele denominou "subjetividades cotidianas" (Appadurai, 1997, p. 10).[7] Para ele, o avanço tecnológico da mídia eletrônica, a multiplicidade de formas como ela se apresenta e o volume de informação veiculado por estes meios, "impele" o trabalho da imaginação ao gerar "fontes" para a auto-imaginação como projeto social cotidiano. A isto ele chama de "imaginação como fato social". A imaginação, quando coletiva, pode gerar projetos de mudança.

O atual presidente da Associação de Folias de Juiz de Fora já declarou ter realizado pesquisas na internet em busca de informações sobre folias. Os jovens foliões foram buscar em informações sonoras veiculadas midiaticamente elementos para sua toada. A veiculação midiática dos Encontros é apontada por integrantes dos grupos como fator para o crescimento do interesse dos jovens pelas práticas das folias. Estas são algumas evidências das relações entre as práticas das folias em Juiz de Fora e as informações veiculadas midiaticamente. A intensificação das informações veiculadas via mídia de massa e o acesso a estas informações fornece aos integrantes das folias de Juiz de Fora material para a reflexão sobre suas próprias práticas. Este fluxo de informações passa a constituir elemento para tomadas de decisão com relação à implementação de mudanças nas práticas dos grupos. Embora os dados colhidos em campo até aqui ainda não permitam avaliar a importância do discurso midiático de valorização das práticas tradicionais para a tomada de decisão de foliões de lutar por apoio institucional, a relação entre mudanças musicais e informação midiática, sob certos aspectos, é mais evidente. Entretanto, ao investigarmos a introdução de novidades sonoras oriundas do fluxo de informações veiculadas midiaticamente, é importante não confundi-la com a cópia de modelos. Appadurai enfatiza que o consumo de mídia de massa pelo mundo vem acompanhado de resistência, seletividade, iro-

7 "everyday subjectivities"

nia e ação. (Appadurai, 1997, p. 7). Ao analisar os usos de novas tecnologias na América Latina, Martin-Barbero chama a atenção para o fato de que juntamente com a "imposição, deformação e dependência" que estas tecnologias trazem em seus modelos de produção, existe um uso que denota "resistência, refuncionalização e redefinição" (Martín-Barbero, 2009, p. 256). Assim, a escolha do refrão da música "Noites Traiçoeiras" foi feita entre uma vasta gama de informações sonoras veiculadas midiaticamente, às quais estes jovens têm acesso. Isto aponta para (pelo menos) dois aspectos importantes: 1) A escolha do refrão de uma música de louvor católica, gravada por um padre, indica a preocupação destes jovens com que os novos sons trazidos para a folia mantenham relação com o universo da devoção católica. Isto revela um desejo de continuidade em relação a um aspecto importante do universo simbólico representado pelas práticas das folias. 2) As informações sonoras veiculadas midiaticamente estão sendo re-apropriadas em um processo de mudança promovido por jovens integrantes de uma prática tradicional. Ainda que se questione que aspectos da prática são fortalecidos e quais são eventualmente enfraquecidos na adoção desta mudança, o fato é que esta se contrapõe ao discurso de que o desinteresse por práticas tradicionais esteja relacionado à introdução de um padrão estético imposto através da massificação da difusão de produtos da indústria cultural. O que vem acontecendo em Juiz de Fora é a incorporação de sonoridades de produtos da indústria cultural transformadas – pois a re-apropriação implica em processos de seleção e adaptação – na prática musical de uma manifestação tradicional.

EIXO GERACIONAL

É interessante notar a identificação dos jovens de Juiz de Fora com a figura do palhaço. O comportamento brincalhão e transgressor da figura mascarada funciona como uma espécie de contraponto à postura formal e reverente dos foliões. A ambigüidade e indefinição da figura mascarada nas folias– evidenciadas em oposições como representar o perseguidor do menino Jesus e ser ao mesmo tempo o protetor da bandeira – de certa forma lhe confere uma posição de questionamento das normas sociais. Daniel Bitter (2008) define o espaço do palhaço nas folias como de liminaridade, onde ocorre uma amplificação de rupturas e contradições. A ambigüidade e indefinição da figura do palhaço – evidenciadas em oposições como representar o perseguidor do menino Jesus e ser ao mesmo tempo o protetor da bandeira – de certa forma lhe confere uma posição de questionamento das normas sociais. Também estes jovens se encontram nesta posição marginal e ambígua, talvez duplamente, pois enquanto 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.

Ao analisarmos a utilização da toada única por várias folias de Juiz de Fora e do refrão

de uma música com ampla veiculação midiática pelos jovens integrantes do bairro Ipiranga, é importante procurarmos situar seus significados em relação às práticas musicais das folias da cidade. A ampla e rápida aceitação da toada única, inclusive por parte de folias lideradas por antigos foliões, aponta para o fato de que a maioria destes não vê esta mudança como um problema, isto é, como elemento que se choque com valores que consideram importantes em suas práticas. Já no caso dos versos utilizados pelos jovens foliões do bairro Ipiranga, embora as estrofes tenham sido selecionadas dentro do universo simbólico da fé católica – estas inovações encontram resistência em foliões que defendem o que chamam "tradição". É o caso de mestre Adão do bairro Bela Aurora, que há 35 anos integra folias. Ele critica aquilo que considera mudanças nas toadas que "estão saindo muito fora da tradição"[8]. A folia de mestre Adão também adotou a toada única. Ele compreende as mudanças como algo necessário à continuidade das folias. Sua crítica se dirige a mudanças nos versos das toadas. Mestre Adão defende a utilização de versos tradicionais. Para ele o criador de novos versos deveria ter um profundo conhecimento das passagens bíblicas relativas ao nascimento de Jesus. Os versos do refrão de "Noites Traiçoeiras" não se acham dentro das temáticas normalmente encontradas em versos de folias como passagens do nascimento de Jesus, da viagem dos reis magos, pedidos de esmola ou distribuição de bênçãos. Mestre Adão declarou que vê nestas mudanças a valorização de aspectos sonoros em detrimento da mensagem do texto.

CONCLUSÃO

A conjunção de fatores políticos e midiáticos que vem propiciando uma intensificação das atividades das folias em Juiz de Fora, através da mobilização de parte da juventude da periferia da cidade, possibilita também o surgimento de condições favoráveis à implementação de mudanças. Juntamente com a garantia de continuidade – pois como afirma Sarlo, ao abordar a relação entre jovens e cultura popular, "sem jovens não existe possibilidade de transmissão cultural" (Sarlo, 2006, p.107) – estes jovens integrantes trazem para as práticas das folias um novo olhar e uma nova escuta. A condição de liminaridade dos jovens da periferia de Juiz de Fora parece constituir importante fator no estudo dos processos de implementação de mudanças. Na visão de Turner: "A liminaridade pode, talvez, ser encarada como o Não a todas as asserções estruturais positivas, mas sendo, de certa forma, a fonte de todas elas, e, mais que isso, como reino de pura possibilidade do qual novas configurações de idéias e relações podem surgir" (Turner, 2005, p. 141). As novidades musicais trazidas pelos jovens de Juiz de Fora às práticas das folias podem ser encaradas como novas configurações propiciadas, em parte, pelo estado de

8 Entrevista gravada com mestre Adão em janeiro de 2010 no bairro Bela Aurora em Juiz de Fora.

liminaridade dos jovens integrantes, conforme proposto por Turner.

Nettl nos lembra que mudança e processo devem ser encarados como a base onde se assenta o fazer musical e não uma condição de excepcionalidade (Nettl, 2002). A mudança musical em práticas tradicionais não deve ser vista (ou ouvida) como uma ameaça. Em muitos casos é a condição de possibilidade de sua continuidade. Blacking não considera como verdadeira mudança os fenômenos que não impliquem em adoção de um novo sistema musical (Blacking, 1978). Para ele, certamente os processos em curso em Juiz de Fora devem ser encarados não como mudanças, mas como variações e inovações dentro de um mesmo sistema musical. Mas isto não quer dizer que estas novidades não sejam relevantes e merecedoras de atenção. Embora não seja exatamente uma questão nova, é bastante atual a busca de uma forma de aproximação do fenômeno musical que por um lado não o reduza a um mero subproduto de relações sociais, mas que por outro não o enxergue como um sistema isolado, auto-suficiente, conforme propôs Blacking (1978). Antes dele, Merriam já apontava como o grande desafio da etnomusicologia a superação de sua dualidade constitutiva entre etnologia e musicologia (Merriam, 1964). Se parte da referência teórica deste trabalho é integrada por autores e obras que constituem o alicerce da etnomusicologia enquanto campo do conhecimento, é no sentido de enfatizar a atualidade de questões levantadas por eles, em especial com relação à valorização do material sonoro em investigações etnomusicológicas.

Se, por um lado, este trabalho procura não reduzir os fenômenos musicais a meros reflexos de relações sociais, por outro busca demonstrar o lugar privilegiado das mudanças musicais enquanto instrumentos de investigação destas relações. A introdução da toada única e a utilização de trecho de música de grande veiculação midiática, mais do que meros reflexos ou subprodutos de processos sociais mais amplos em suas relações com as práticas das folias, devem ser vistos (e ouvidos) como importantes elementos nas investigações destes processos e destas relações. Pelas mudanças na música da folia passam a re-apropriação de informações veiculadas midiaticamente, as negociações entre novos fazeres e tradição e os processos de construções políticas e identitárias dos grupos sociais envolvidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

BITTER, Daniel. *A bandeira e a máscara: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de reis.* Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

BLACKING, John. Some problems of theory and method in the study of musical change. In: *Yearbook of the International Folk Music Concil*, 9, p.1-26, 1977.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes de viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1981.
_____. *A Folia de Reis de Mossâmedes*. Cadernos de Folclore. FUNARTE, 1977.
CASTRO, Zaíde Maciel de & COUTO, Aracy do Prado. *Folias de Reis.* Cadernos de Folclore. FUNARTE, 1977.
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.
_____. *A bandeira é o santo e o santo não é a bandeira: práticas de presentificação do santo nas Folias de Reis e de São José*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, UFRJ, 2009.
_____. *Na jornada dos Santos Reis: uma etnografia da Folia de Reis do mestre Tachico*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.
GARCIA CANCLINI, Nestor. *Definiciones en transición*. In: Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas. MATO, Daniel. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005.
LACERDA, Patricia Fabiane Amaral da Cunha. *A história social de Juiz de Fora no século XIX*. Parte integrante do relatório final de Pós-Doutorado do Programa de Pós- Graduação em Lingüística da UFMG. Belo Horizonte: 2009. Disponível em: http://www.linguaportuguesajf.com.br/historia.pdf. Acesso em setembro de 2010.
LOPES, Marcelo de Castro. *A folia de mestre Célio em Rio Pomba: uma perspectiva etnomusicológica*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.
MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
MERRIAN, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University: Northwestern University Press, 1964.
NETTL, Bruno. *Western impact on world music: change, adaptation, and survival.* New York: Schirmer Books, London, Collier Macmillan, c1985.
_____. *O Estudo Comparativo da Mudança Musical:* estudos de caso de quatro culturas. Conferência realizada no I Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusiclogia - ABET, Recife, 2002.
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. A *Floresta dos símbolos*. Niterói: EdUFF, 2005.
UOLMEGASTORE.Disponívelem<http://megastore.uol.com.br/acervo/pop/p/padre_marcelo_rossi/minha_bencao/leaf_450187.html> Acesso em 7 fev 2010.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE UM ESTUDO ETNOGRÁFICO DO CARNAVAL DE RUA DO RIO DE JANEIRO: OBJETIVOS E MÉTODO

Marcelo Rubião
marcelorubiao@ig.com.br
UFRJ

Resumo
Desde sua chegada com a colonização européia, até os dias atuais, a celebração do carnaval na cidade do Rio de Janeiro vem se transformando, sempre em estreita relação com todo o contexto social no qual este se insere, e no decorrer deste processo, ocupou diferentes espaços, adotou diferentes repertórios e mobilizou diferentes atores sociais. Com isso, surge a perspectiva de que o estudo etnomusicológico desta festa – e suas transformações – pode oferecer um ponto interessante de observação, tanto para o estudo da música desta sociedade, como também para questões bem mais amplas dentro da estrutura social carioca. Na comunicação a seguir, inicialmente será realizada uma breve contextualização histórica do carnaval do Rio de Janeiro, com o intuito de situar o objeto de estudo, e em seguida, serão apresentadas algumas reflexões iniciais, relativas às abordagens metodológicas adotadas na elaboração da minha pesquisa para a dissertação de mestrado (em andamento no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ). Esta pesquisa consiste na realização de um estudo etnomusicológico sobre o carnaval de rua do Rio de Janeiro atual, e está sendo realizada, a partir de uma abordagem etnográfica, junto a dois grupos, escolhidos de forma arbitrária entre as agremiações com previsão de realização de préstitos públicos no carnaval de 2011. Os dois grupos selecionados para comporem o objeto da etnografia, e que terão suas atividades registradas durante o período em torno do carnaval, são o rancho "Flor do Sereno" e o bloco "Céu na Terra". É importante ainda, ressaltar que as considerações realizadas nesta comunicação antecedem ao trabalho de campo, e servem de preparação para este.

Palavras Chave: Carnaval, metodologia, etnografia.

Abstract
Since the arrival of European colonization to the present day, the celebration of Carnival in Rio de Janeiro is in transformation, always in close relation with all social context around, and during this process, the Carnival party has occupied different spaces, adopted different repertoires and mobilized different social actors. With this, comes the prospect that the ethnomusicological study of this party – and their transformations – can offer an interesting point of observation, both for the study of the music of this society, and for the study of wider issues in the social structure. In order to situate the object of study, the following study will initially present a brief history of the Carnival of Rio de Janeiro, and then a few initial reflections will appear, concerning methodological approaches adopted in the preparation of my research for the dissertation (in progress at the Postgraduation program in music from UFRJ). This research consists in an ethnomusicological study of the Street Carnival of Rio de Janeiro, and is being held, from an ethnographic approach, by two groups, chosen arbitrarily between the associations with forecast for public presentations on Carnival 2011. The two groups selected to compose the object of Ethnography, and which will have their activities registered during the period of Carnival, are the rancho "Flor do Sereno" and "Céu na Terra". It is also important

to emphasize that the considerations made in this communication precede the fieldwork, and serve as preparation for it.

Key Words**:** *Carnival, methodology, ethnography.*

Introdução

Esta comunicação tem o objetivo de apresentar algumas considerações iniciais – a serem realizadas de forma dialética com uma revisão bibliográfica – sobre as abordagens metodológicas adotadas na elaboração da minha pesquisa para a dissertação de mestrado[1], e para tal, também será traçada uma breve contextualização histórica do objeto. A proposta mais geral da dissertação é fazer um estudo etnomusicológico do carnaval de rua do Rio de Janeiro atual, a partir de uma etnografia que será realizada no carnaval de 2011 junto aos grupos carnavalescos "Rancho Flor do Sereno" e "Bloco Céu na Terra". A perspectiva deste projeto de pesquisa surgiu como desdobramento da minha atuação, durante a graduação, como bolsista de iniciação científica no projeto de pesquisa "Entre palcos, ruas, salões e picadeiros; um estudo histórico-etnográfico dos ranchos do Rio de Janeiro".[2]

Este estudo do carnaval, que se debruçava, sobretudo, sobre o período compreendido entre 1890 e 1930, entre outras coisas, destacou a relevância do papel dos ranchos[3], e sua música, como modelos de organização carnavalesca de destaque no processo de estruturação do carnaval carioca, como uma festa cuja ocupação do espaço público[4] seria marcada essencialmente por préstitos. Observar a relação entre a ascensão de determinados modelos de organização carnavalesca, e disputas e mediações muito mais profundas dentro da estrutura social carioca, aponta para a relevância do estudo desses períodos de liminaridade[5] que justamente por seu caráter excepcional, de relativa suspensão de determinadas normas, em que as pessoas mudam seus respectivos papeis, ou identidades, podem revelar aspectos importantes, porém imperceptíveis no cotidiano.

Por fim, ainda vale pontuar que, sob esta perspectiva, em todo este processo de estru-

1 Mestrado em musicologia/etnografia das práticas musicais, em curso no Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e com previsão de término para 2012.

2 Coordenado pelo Prof. Samuel Araújo, da UFRJ, com apoio do CNPq (Bolsas de Produtividade em Pesquisa e PIBIC), entre 2001 e 2007.

3 Agremiações carnavalescas que surgiram em locais de população de baixa renda, e que no começo do Séc. XX tiveram grande ascensão na cena do carnaval carioca.

4 Ferreira (2005) trata especialmente deste tema.

5 Turner (1967) dedica o quarto capítulo do livro para tratar do período liminar dos ritos de passagem, situação em que o indivíduo se encontra na passagem entre duas categorias, e desta forma não pertence a nenhuma.

turação do carnaval se destaca o papel da música como um elemento organizador, no qual se baseiam não só os préstitos, mas praticamente todas as atividades ligadas a estas agremiações carnavalescas. O carnaval possui música própria, e a construção desta música se relaciona diretamente com a construção da música popular urbana carioca.

Contextualização histórica

A celebração do carnaval chega ao Rio de Janeiro com a colonização e, seguindo o molde português, neste período, a prática mais comum era o entrudo. Se por um lado a guerra de limão de cheiro e os jogos de molhadelas, que constituíam o entrudo, propunham uma relativa quebra da hierarquia social, pois qualquer um corria o risco de ser "atacado" neste período, por outro lado, no entanto, nota-se que a relativa violência implícita nestas atividades geralmente só incomodava quando alguma hierarquia social era quebrada, ou seja, elas incomodavam, em especial, os extratos sociais mais abastados (Ferreira, 2005).

A partir do final do século XIX, em meio às grandes mudanças sociopolíticas que marcaram o país, o carnaval carioca também começa uma série de mudanças estruturais, entre as quais pode-se destacar o aparecimento de novas formas culturais, com novos atores sociais. Neste período, a reorganização da maneira como o carnaval é celebrado tem forte ligação com uma tentativa de civilizar a festa (Cunha, 2001), que se não cumpre seu ideal – e segundo Araújo (2006) tudo indica que não – ao menos leva a festa a se modificar de várias formas. E assim, se tornar um evento baseado em bailes e préstitos promovidos por agremiações carnavalescas de todos os tipos, que vão gradualmente ocupando o espaço do entrudo no contexto da festa.

É importante, também, ressaltar o papel da música como um elemento organizador destas novas manifestações carnavalescas. Estes bailes e préstitos eram sempre acompanhados de música, e rapidamente de uma música própria. Assim, muitas composições eram feitas para o carnaval ou tendo este como tema, sendo constante a circulação de músicos e músicas pelos diferentes espaços em questão no Rio de Janeiro da época[6].

De fato, este novo modelo de carnaval mais civilizado, do qual os Ranchos carnavalescos e sua música podem ser tomados como um dos primeiros exemplos, rapidamente é aceito e adquire cada vez mais prestígio entre a população do Rio de Janeiro, e desta forma, com um número cada vez maior de participantes, consequentemente o carnaval de rua também passa a apresentar uma maior pluralidade de extratos sociais se relacionando, e de forma atípica. Se as marchas dos ranchos eram indissociáveis do seu caráter mais civilizado, e tiveram importante

6 Em seu estudo sobre os ranchos, Araújo (2005) aborda o trânsito e as apropriações recíprocas entre índices culturais associados a setores socioeconomicamente heterogêneos da sociedade do Rio de Janeiro durante as três primeiras décadas do século XX, apoiando-se, para tal, nos conceitos de circularidade cultural e intertextualidade. Elaborados respectivamente por Mikhail Bakhtin e Carlo Ginzburg.

papel na ascensão dos mesmos, da mesma forma, o surgimento do samba e seu enorme sucesso, impulsionaram a criação das escolas de samba, que a partir da década de 1930, rapidamente ganharam destaque, vindo posteriormente a ocupar o papel de "carnaval oficial" do Rio de Janeiro.

É importante também, apontar que com o golpe militar ocorrido em 1964, e todas as suas truculentas implicações, o carnaval, assim como toda movimentação popular, é restringido, e passa a mobilizar um número bem menor de pessoas fora do – já citado – carnaval oficial. Em 1984[7], com a construção do Sambódromo, o "carnaval oficial" passa definitivamente para um ambiente fechado, onde o preço do ingresso passa a filtrar o público, o que, de certa forma, acaba deixando mais uma vez o espaço público aberto às pequenas agremiações, que se multiplicaram desde então.

No contexto atual, o carnaval de rua do Rio de Janeiro promovido por pequenas agremiações carnavalescas como blocos e cordões, chega a reunir mais de quinhentas mil pessoas em um único préstito, tornando evidente uma nova mudança de organização, e de ocupação de espaços pelo carnaval, que por determinados motivos e contextos sociopolíticos, novamente se apropria das ruas para seus festejos, em detrimento de ambientes privados. Um movimento que de certa forma pode ser considerado análogo ao acontecido no começo do século XX, pois se trata de uma segunda vez em que os préstitos carnavalescos públicos tomam conta das ruas da cidade.

Considerações metodológicas

Em primeiro lugar, não é possível pensar que uma festa que mobilize toda uma cidade, do tamanho do Rio de Janeiro, seja homogênea ou estática, e desta forma, quaisquer observações ou considerações realizadas aqui, devem ser encaradas como sendo sempre parciais, tanto no sentido de não poderem exaurir todos os ângulos e abordagens possíveis, como no sentido de que refletem escolhas e entendimentos próprios. Estas escolhas deverão ser sempre tomadas de forma dialética com a bibliografia, referente tanto a reflexões teóricas sobre a disciplina e seus expedientes, quanto à outros estudos de interesse comum.

As diferentes escolhas, ou caminhos adotados pelo etnógrafo são abordados de forma esquemática por Anthony Seeger (1992),[8] que apresenta o conceito, criado por seu avô, Charles Seeger, denominado de "mapas viários", segundo o qual, cada escolha do etnógrafo pode ser simbolizada por uma bifurcação, compondo assim um percurso demonstrável em um "mapa das escolhas e abordagens". Seeger ressalta que estes caminhos não são estáticos, e que os diferentes percursos possíveis – neste ponto o autor critica uma tendência acadêmica de ado-

7 Certamente não por acaso, outro momento de grandes mudanças sociopolíticas.
8 Trad. Giovanni Cirino.

tar princípios teórico-metodológicos fechados à exclusão de outros – não são necessariamente concorrentes, mas pelo contrário, quanto mais caminhos percorridos, mais densa poderá ser a estrutura dialética envolvida no saber de determinada área do conhecimento.

Em seu livro sobre os Suiá (Seeger, 1987)[9], o autor também defende uma postura dialética na observação do objeto e coloca de forma explícita a importância de uma abordagem contextualizada quando afirma (Seeger, 1987, p.25) que:

> Qualquer estudo etnomusicológico deveria começar pelo exame da música em relação a outras formas artísticas (...). A definição através da inter-relação é um principio fundamental do estruturalismo e da semiótica (...) e, no entanto, ainda se costuma ignorá-lo nos estudos etnomusicológicos. Há algumas excelentes exceções, contudo, nos trabalhos de Charles Keil (1979), Steven Feld (1982) e Rafael de Menezes Bastos (1978)

Neste trabalho citado por Seeger, Steven Feld (1982)[10] aponta que os Kaluli, com uma teoria própria do seu sistema musical baseada em metáforas e valoração própria, criavam o ambiente para a música de forma inter-relacionada com a encenação de seus mitos. Esta é uma observação importante, pois aponta para o fato de que sempre haverá uma teoria nativa, e que o diálogo com esta é sempre fundamental.

Assim, Feld decide realizar seu estudo baseado sempre em trinômios. O autor elenca três pontos de observação[11], utiliza três abordagens[12], e por fim assume que três séries de construtos permeiam seu estudo[13]. Dentro desta série de construtos, creio ser importante destacar o que Feld chama de construtos pessoais, pois estes construtos, apesar de muitas vezes ignorados, terão implicação direta em todas as escolhas do pesquisador.

O pesquisador sempre será obrigado a tomar decisões que limitarão seu objeto e sua abordagem, fazendo com que o discurso seja sempre parcial como já foi dito. Torna-se então, importante ressaltar de que maneira cada escolha foi feita, para que fique claro quais caminhos foram seguidos, quem é o autor das escolhas e quais as suas razões. 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.

A proposta apresentada por Seeger (1992) de que algumas perguntas básicas, quase jornalísticas, como "*quem* está envolvido, *onde* e *quando* acontece, *o que*, *como* e *por que* está sendo executado e *quais* os seus efeitos sobre os músicos e sobre a audiência"(p.22), apesar de aparentemente simples, podem revelar questões mais profundas, e serem um bom ponto de

9 Trad. Guilherme Werlang.
10 Trad. Guilherme Werlang.
11 O mito, a semântica, e a análise simbólica das performances.
12 A estrutural, cognitivo-linguística, e a interpretativa-simbólica.
13 Os etnográficos, os teóricos, e os pessoais.

partida para uma etnografia, talvez possa ainda ser extrapolada para o próprio etnógrafo. Quem é o etnógrafo, quais suas motivações, a quem ele escreve e qual é sua relação com seu objeto também são questões tão importantes quanto às relativas ao objeto na criação do discurso. Por exemplo, ao realizar seu estudo sobre o regionalismo musical gaucho, Maria Elizabeth Lucas (2000) utiliza o termo "etnografia em casa"[14] para ressaltar sua proximidade com o seu objeto de estudo, apontando ainda que sua "perspectiva saiu das observações das mudanças e tendências da produção e consumo de música popular dentro deste cenário local durante um período de aproximadamente 15 anos"[15](Lucas, 2000, p. 41).

Em minha pesquisa ocorre algo semelhante, pois antes do contato acadêmico com o tema, por ser natural de Niterói, cidade vizinha ao Rio de Janeiro, já havia participado da festa como folião[16]. Desta forma, a atual ascensão do carnaval de rua carioca a qual me refiro, e todas as mudanças intrínsecas de organização da festa, foram percebidas em primeiro lugar pelo convívio. Outro ponto de ligação com o carnaval é fruto da minha atuação como músico. Como já citado, a música popular urbana carioca, é intrinsecamente ligada à música de carnaval, e desta forma, mesmo tendo participado poucas vezes – e sempre informalmente – como instrumentista durante o carnaval, o sistema musical em voga me é bastante familiar.

Entretanto, se por um lado tal proximidade com o objeto pode trazer benefícios – principalmente em um projeto de apenas dois anos – por outro, esta exigirá certa atenção para não vir a se tornar um problema. Preconceitos e percepções equivocadas podem facilmente ocupar um papel indesejado, e por isso o diálogo com os grupos estudados torna-se indispensável para uma pesquisa deste tipo.

Ao elaborar considerações sobre seu trabalho de campo etnográfico, no qual buscou uma abordagem participativa, Malinowski (1978) ressalta algumas questões relevantes, dentre elas, que o etnólogo deve sempre estar à par da teoria científica, mas mantendo-se aberto a novas questões sem ater-se demais em sustentar teorias prévias. Deve então, tentar perscrutar todos os aspectos da vida da comunidade pesquisada sem privilegiar o que lhe parece interessante, buscando entender que questões estão realmente em voga. Neste sentido ouvir o ponto de vista e as opiniões nativas é imprescindível.

O autor ainda coloca que, em alguns casos, determinadas regras podem não ser formuladas de forma verbal, e mesmo assim serem os pontos mais importantes dentro de determinado contexto. Nestes casos, observar formas de comunicações não verbais, bem como caracterís-

14 Originalmente em inglês: *Home ethnography*.

15 Originalmente em inglês: "*...my perspective emerged from observations of the changes and trends in the production and consumption of popular music within this local scenario over a period of approximately 15 years".*

16 Enquanto fazia a graduação na Escola de Música da UFRJ residi durante quatro anos na Lapa, um bairro próximo ao centro do Rio.

ticas ou mudanças no comportamento das pessoas envolvidas poderá fornecer pistas valiosas sobre o que está acontecendo. Em outros casos, quando há um termo ou expressão nativa para um conceito, pode ser melhor utilizá-lo ao invés de tentar traduzi-lo.

Para evitar uma interpretação baseada em percepções equivocadas acerca do outro, e ajudar na busca de quais questões são realmente nevrálgicas durante determinada prática musical, Turino (2008) propõe um modelo de análise[17] para os tipos de performance musical.

Os quatro campos do fazer musical propostos por Turino são chamados de "performance participativa, apresentação de performance, gravação de alta fidelidade e áudio artístico de estúdio"[18](2008, p.1). Estes campos formam um contínuo onde um extremo é a performance participativa, e o outro o áudio artístico de estúdio mas uma tradição musical pode transitar entre diferentes campos dependendo do momento ou até mesmo conter características de mais de um campo ao mesmo tempo.

Uma performance participativa é algo que pode ser considerado próximo a um jogo, e nela, o que importa é a interação social. A atenção concentra-se mais nos atores e no evento do que nos sons, e o sucesso do evento será medido pelo grau de participação. Os participantes apresentarão diferentes graus de habilidade e normalmente nota-se um alto grau de repetições de células rítmicas e melódicas, texturas densas e poucos contrastes na estrutura musical que sejam pré-arranjados.

Já em uma apresentação de performance, um determinado grupo prepara um repertório que será apresentado para outro grupo que não produz sons fundamentais à performance, e o que importa sobretudo é a qualidade da apresentação musical. A atenção concentra-se no som e o sucesso do evento será medido pela atratividade que este exerce sobre o público. Os músicos terão um nível de conhecimento mais regular e serão utilizados expedientes musicais mais complexos.

A apresentação de performance é muito próxima da gravação de alta fidelidade, porém, a segunda tem o objetivo de produzir uma gravação do evento. Esta envolve produtores e outras pessoas na confecção de um produto, que representa um evento.

Por fim, o áudio artístico de estúdio é todo trabalho de organização musical criada em estúdio. Um material musical trabalhado atemporalmente e sem estabelecer qualquer relação com uma performance "ao vivo".

O importante é que cada um destes campos tem suas próprias potencialidades e questões, e consequentemente o desempenho de um campo não pode ser julgado pelas pretensões e valo-

17 O autor ressalta que seu modelo não se propõe a ser um modelo de classificação e sim um modelo análise.

18 Originalmente em inglês: *Participatory performance, presentational performance, high fidelity recording* e *studio audio art.*

res de outro. Entretanto, também é importante ressaltar que, considerar de que maneira os atores envolvidos entendem o que está acontecendo, é um expediente de fundamental importância para o uso deste modelo, sem o qual, certamente uma posição etnocêntrica tomará conta do conhecimento produzido.

Um caso emblemático deste tipo de problema, causado pela imposição dos valores do pesquisador sobre seu objeto, é relatado de forma crítica por Kofi Agawu (1995). Segundo este autor, a afirmação de que o ritmo é um ponto distintivo da qualidade da música africana foi tantas vezes reiterada que acabou se tornando um topos da literatura sobre o assunto. Desta forma, subentende-se que por possuírem um sistema rítmico mais elaborado que o europeu – porém ininteligível –, os africanos seriam pessoas essencialmente rítmicas.

Agawu (1995) chama isto de "invenção do ritmo africano" e aponta os problemas desta perspectiva, ressaltando ainda que o colonizador possui tanta influência sobre a autoconstrução da identidade musical africana, que mesmo estudiosos africanos chegaram a compartilhar desta perspectiva.

O primeiro erro apontado por Agawu (1995) vem da própria denominação "música africana". Isto porque tal denominação propõe uma idéia de homogeneidade inexistente na realidade africana, onde existem culturas diferentes, muitas vezes alinhavadas apenas por arbitrariedades da colonização européia. Por exemplo, a música nigeriana é música africana, mas está longe de representar a totalidade musical produzida no continente africano. O autor ainda aponta tal fato como conseqüência de um discurso pós-colonial.

Um segundo erro destacado é o fato de que, quando se afirma que a música produzida na África é ritmicamente mais complexa que a européia, normalmente os estudos se apóiam em comparações nas quais são omitidos elementos significativos que poderiam desmentir esta teoria. Ou seja, são escolhidos compositores europeus que realmente não exploraram recursos rítmicos para induzir uma comparação, na qual a música africana pode ser colocada como diferente – e por que não dizer que consequentemente como inferior – em um discurso colonizador.

Esta questão da diferença entre culturas problematizada por Agawu também foi tratada por Cambria (2008), que a propõe como uma questão recorrente e problemática na pesquisa etnomusicológica.

O autor aponta que, mesmo que novas perspectivas teóricas e metodológicas tenham superado a dicotomia inicial, de grande influência no surgimento da etnomusicologia, que se fazia na oposição entre os estudiosos – civilizados e de cultura européia – e os povos exóticos, objetos de estudo – cuja música seria considerada como oposta a nossa –, ainda assim, a diferença continua sendo a grande questão motivadora dos estudos etnomusicológicos. E ressalta que, se no passado a diferença foi encarada de forma fundamentalmente positiva, recentemente

já se percebe que muitas vezes estas diferenças estão ligadas ou mesmo que são consequências diretas de relações de poder desiguais. Cambria (2008) conclui fazendo uma provocação aos etnomusicólogos, apontando a recorrente falta de postura crítica e engajada com relação a este problema. Com isto, coloca-se em questão a dimensão política da construção de algo como diferente, pois a secção é certamente um primeiro passo – e fundamental – para a hierarquização.

Este ponto é importante, pois permeia tudo que já foi levantado até agora. Todo trabalho de construção de conhecimento, ou melhor dizendo, de diálogo, tem um papel político inerente e que nunca deve ser esquecido, pois negligenciar esta questão não implica em um papel neutro, mas pelo contrário, implica em um papel alienado.

É importante ainda ressaltar que, se cabe ao pesquisador fazer diferentes escolhas, e estas o posicionam dentro de um diálogo acadêmico, por outro lado, futuros diálogos que se estabelecerão com esta posição, refletida em sua produção bibliográfica, por vezes sequer chegarão ao seu conhecimento. O autor muitas vezes não terá controle sobre o dialogo travado com seu discurso, e por isso, a posição política, intrínseca a qualquer discurso, deve sempre ser o mais explícita possível.

Considerações finais

Como últimas observações, é importante destacar que estas são considerações iniciais de um estudo em andamento, e passível de mudanças, quando estas se mostrarem necessárias, e que este estudo não terá, portanto, o objetivo de fornecer respostas exatas ou acabadas sobre o carnaval de rua carioca, ou mesmo de tentar descrevê-lo nos mínimos detalhes, mas pelo contrário, buscará através de um dialogo entre a bibliografia existente sobre o carnaval carioca e a interpretação das informações obtidas durante a etnografia, apontar questões relativas à música e seu contexto, que possam contribuir para o conhecimento sobre esta festa, sua música e seus participantes.

Bibliografia

AGAWU, Kofi. **The Invention of 'African Rhythm'**. Journal of the American Musicological Society, Vol. 48, No. 3, Music Anthropologies and Music Histories, p. 380-395, 1995.

ARAÚJO, Samuel. **Entre palcos, ruas e salões: processos de circularidade cultural na música dos ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro (1890-1930)**. Revista Em Pauta, Vol. 16, No. 26, p. 73-94, jan./jun. 2005.

_____. **Controlling entrudo? The urban ranchos, their music and the politics of Rio de Janeiro Carnival**. Manuscrito não publicado apresentado ao simpósio Portuguese World Music, 2006, New Haven, CN, Yale University, 2006.

CAMBRIA, Vincenzo**. Diferença: uma questão (re)corrente na pesquisa etnomusicológica.** *Música & Cultura* No. 3, 2008. Periódico eletrônico indexado, disponível em <http://www.musicaecultura.ufba.br>. Acesso em: 03/03/2009.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da Folia; uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FELD, Steve. **Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression.** Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1982.

FERREIRA, Felipe. O **Livro de Ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

_____. **Inventando carnavais: O surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.

LUCAS, Maria Elizabeth . **Gaucho musical regionalism.** British Journal of Ethnomusicology, Vol. 9, No. 1, P. 41-60, 2000. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3060789> Acesso em: 13/06/08.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Ed. Abril, 1978.

MORAES, **Eneida. História do carnaval carioca.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

SEEGER, Anthony. **Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people.** Cambridge: Cambridge University Press,1987.

_____. Etnografia da música. In: MYERS, Helen. **Ethnomusicology, an Introduction.** Tradução Giovanni Cirino. Londres: The MacMillan Press. 1992

TURINO, Thomas. **The four fields of music making**. Manuscrito não-publicado, apresentado ao evento Música em Debate VII, março de 2008, Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ.

TURNER, Victor. **Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu.** Niterói: EdUFF, 1967.

A Música da Folia de Reis na Comunidade Quilombola Agreste do Norte de Minas Gerais

Marco Antônio Caldeira Neves
marco.acneves@hotmail.com
Unimontes

RESUMO

A cultura africana teve forte impacto nas definições culturais identitárias brasileiras, sendo que, entre as várias formas de manifestações do universo afro-descendente existentes no país, encontramos nas comunidades quilombolas uma das mais importantes expressões. No Brasil, existem comunidades quilombolas vivendo em pelo menos dezenove Estados, entre os quais Minas Gerais, que foi um dos que possuíram maior população negra escrava do país. Na região norte mineira, condições ambientais do vale do rio Verde Grande foram propícias à fixação de africanos e de seus descendentes, constituindo assim uma região com formação de várias comunidades quilombolas. Dentro desse universo cultural, discuto neste trabalho sobre a música da comunidade quilombola Agreste, localizada no Norte de Minas, objetivando apresentar os principais aspectos que constituem a música da Folia de Reis. Para realização da pesquisa, elaborei uma abordagem etnomusicológica da Folia de Reis da comunidade, tendo como suporte metodológico e instrumento de coleta de dados amplo estudo bibliográfico, pesquisa de campo, observação participante, realização de entrevistas, registros em áudio, fotos e vídeo. A partir do trabalho, foi possível concluir que a música da Folia de Reis na comunidade é caracterizada por um conjunto de elementos que, de forma inter-relacionada, dão particularidades à estrutura rítmica do grupo, à forma de cantar e a sonoridade dos instrumentos, representando uma forte expressão cultural da comunidade, na qual a religiosidade cristã, fundada no catolicismo popular e mesclada com práticas de matriz africana, dá forma a esse diversificado e complexo universo.

Palavras chave: Etnomusicologia, Folia de Reis, Quilombolas

ABSTRACT

The African culture had a strong impact on the Brazilian cultural definitions of identity. Being that among the different forms of manifestation of the African descent universe existing in the country, we can find in the quilombola's communities one of the most important expressions. In Brazil there are quilombola's communities living in at least nineteen states, among them Minas Gerais, that was one of the states that had the highest black slavery population of the country. In the north region of Minas Gerais, environment conditions of the Verde Grande River's valley were tendentious to the African fixation and also to its descendants, forming a region with various quilombolas communities. Within this cultural universe, I discuss in this work about the Agreste community's music, located in the north of Minas, with the objective to comprehend the main structural and sociocultural aspects of the manifestation of Folia de Reis. For the research realization, I made an ethnomusicological approach of Folia de Reis of this community, having as a methodological support and collecting data a wide bibliographic study, fieldwork, participating observation, interviews, audio recording, pictures and video. With the work, it was possible to conclude that the traditional manifestation of the Folia de Reis, represent a strong cultural expression, in which the Christian religiosity, based on the popular Catholicism and mixed with African sources practices give form to this different and complex universe.

Keywords? *Ethnomusicology, Folia de Reis, Quilombolas*

INTRODUÇÃO

As comunidades remanescentes quilombolas, também conhecidas como "Quilombolas" ou "Terras de Pretos", possuem uma significante influência da cultura afro-descendente, cultura essa moldada pela contribuição de várias etnias africanas que aqui aportaram no processo de diáspora durante o período de escravidão. No entanto, as discussões acerca da temática quilombola no Brasil ainda são incipientes, pois só a partir dos anos de 1990 passaram a ser tratadas com atenção e debatidas no contexto social, principalmente após a publicação do Texto da Constituição Federal de 1988, que ao instituir o Artigo 68 do seu Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT), traz a essas comunidades o seu direito territorial e cultural.

Nesse vasto contexto cultural quilombola brasileiro, o estado de Minas Gerais se destaca, tendo em vista que foi um estado que recebeu uma grande quantidade de escravos e consequentemente contém uma gama significativa de comunidades quilombolas que mantêm uma variedade de expressões musicais e religiosas. Entre as várias regiões do estado, a norte mineira é a que possui um maior número de comunidades quilombolas.

Nessa região, condições ambientais do Vale do rio Verde Grande, situado em território mineiro e baiano, foram propícias à fixação de africanos e de seus descendentes, constituindo assim uma região com formação de várias comunidades quilombolas, entre elas a comunidade Agreste.

De acordo com Costa (2008) o clima tropical com média anual em torno de 32o e media pluviométrica em torno dos 900 mm anuais, foram fatores climáticos que contribuíram para a proliferação da malária na região, assim:

> Essas condições ambientais propiciaram a existência de endemia de malária que afastou a população branca e indígena do interior do vale do rio Verde Grande e,28como terra de ninguém ou como terra que ninguém queria, os negros fugitivos da escravidão no período colonial e imperial escolheram para situar-se com liberdade e autonomia de vida. No interior dessas condições ambientais centenas de pequenos núcleos negros, como quilombos ou calhambos como referenciados regionalmente, foram formados e deram origem a dezenas de pequenas comunidades negras rurais, muitas das quais, atualmente, reivindicam para si os direitos vinculados ao Art. 68 dos ADCT. (COSTA, 2008, p. 2).

A comunidade está localizada no interior do vale do rio Verde Grande, que corta a região norte mineira, no sentido sul/norte, desde Montes Claros até a divisa com a Bahia (FIG. 1). É um povoado do município de São João da Ponte/MG e encontra-se situado na divisa entre o município a que pertence e o município de Capitão Enéas, à margem direita do rio Verde Grande, a uma distância de aproximadamente cento e trinta quilômetros de Montes Claros e quinhentos e setenta quilômetros da capital mineira, Belo Horizonte.

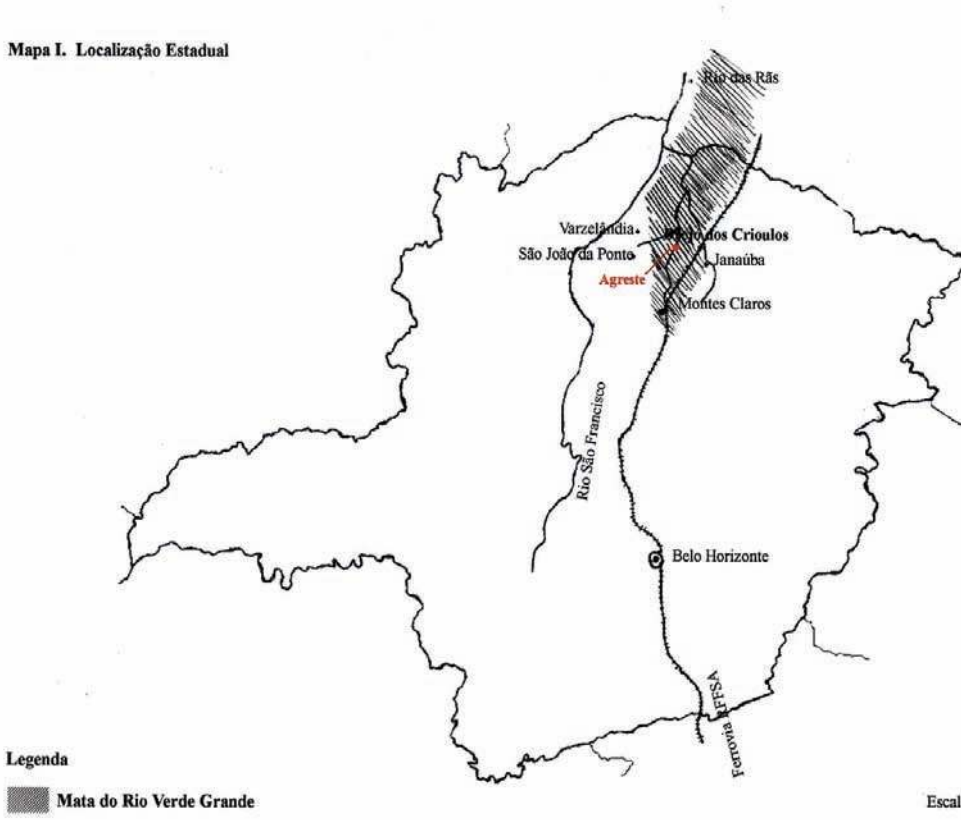


FIGURA 1 – Mapa da localização Estadual de Agreste.

Como outras comunidades quilombolas da região, Agreste abarca uma diversidade cultural que se mantém em suas manifestações musicais, rituais de dança e nos festejos religiosos. Ampliar o conhecimento sobre essa diversidade cultural, através de uma abordagem etnomusicológica, objetivando observar e registrar o que se faz musicalmente, assim como investigar os aspectos socioculturais vividos, o *ethos*, o comportamento, requer conhecer a extensão da realidade geográfica, histórica e estética dessas manifestações.

Para Merriam (1964), a música é um produto do comportamento humano e possui estrutura, contudo sua estrutura não pode ter existência própria se separada do comportamento de quem a produz. Partindo dessa perspectiva, aprender o significado dessas músicas, ou seja, compreender porque se faz o que se faz musicalmente, são pontos essenciais nesta pesquisa.

Considerando essas ponderações, este trabalho tem como objetivo apresentar os aspectos diversos que constituem a música da Folia de Reis da comunidade quilombola Agreste, enfocando os diversos elementos que constituem este fenômeno musical.

O universo da pesquisa foi constituído pelos habitantes da comunidade quilombola Agreste, considerando e abrangendo mais especificamente os músicos participantes da

manifestação cultural da Folia de Reis: o mestre da Folia e os músicos participantes.

Os instrumentos de coletas de dados que utilizei foram fundamentais para realização da pesquisa e dentro das perspectivas da realidade da manifestação, o que permitiu uma abordagem do campo pesquisado, como também, a coleta de informações imprescindíveis acerca dos vários aspectos que constituem o fenômeno musical da Folia de Reis da comunidade.

Como instrumentos de coleta de dados foram utilizados: pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, observação participante, entrevistas semi-estruturadas e registros sonoros, fotográficos e em vídeo. A junção destes me forneceu o suporte devido para alcançar o objetivo da pesquisa.

Tomando por base que a etnomusicologia é o resultado dos encontros entre as ciências humanas, no caso a antropologia e a música, permitindo perspectivas disciplinares constituintes de ambas, como afirma Menezes Bastos (2004), e sendo a pesquisa de campo fundamental para os estudos investigativos nessas áreas, considero que o trabalho de campo com observação participante foram pontos nevrálgicos para realização desta pesquisa.

A Pesquisa de Campo, a partir da segunda metade do século XX, tornou-se condição essencial para a busca investigativa no trabalho etnomusicológico, criando um novo paradigma para seu campo de estudo e ganhando amplo reconhecimento, evidenciando que a etnomusicologia utilizou-se abundantemente da etnografia e do trabalho de campo como ferramentas de pesquisa.

De acordo com Myers (1992), o termo pesquisa de campo com observação participante foi criado pelo anglo-polonês Bronislow Malinowski (1884 – 1942), considerado um dos pais da antropologia moderna, o qual expôs na introdução de sua primeira obra *Argonauts of the Western Pacific*[19], as questões fundamentais do trabalho de campo, como:

> a relação entre teoria e método, estratégias de pesquisa indutiva versus dedutiva; observação participante; importância da abertura de espírito e auto-crítica; a ligação de dados aparentemente não relacionados; as diferenças entre observação e insight; a distinção entre as observações dos pesquisadores e as idéias expressas pelos informantes nativos (dados êmicos e éticos); o isolamento da aventura antropológica e a frustração, ansiedade e desespero do choque cultural [20] (MYERS, 1992, p. 24-25, tradução minha).

Para Lühning (1991), Malinowski não só criou o termo como realizou um estudo desse

19 MALINOWSKI, B. Argonauts of the Western Pacific. London: Routledge, 1922.

20 The relationship of theory and method; inductive versus deductive research strategies; participant observation; the importance of open-mindedness and self-criticism; the linking of apparently unrelated data; the diference between observation and insight; the distinction between the scholar's observations and ideas expressed by the native informant ('emic' and 'etic' data); the isolation of the anthropological adventure, and the frustration, anxicty and despair of culture shock.

tipo, opondo-se à imagem do *armchair anthropologist*[21] e trazendo nova perspectiva para os estudos antropológicos e etnomusicológicos.

> A introdução da pesquisa de campo com observação participante na etnomusicologia significa uma mudança qualitativa significante a partir do momento em que a pesquisa e a análise seriam feitos por uma mesma pessoa, possibilitando assim documentar a riqueza do fenômeno musical dentro do seu contexto cultural, enfim tornando possível um estudo contextual das músicas (LÜHNING, 1991, p. 114).

Nessa ótica, Oliveira Pinto (2001) argumenta que depois de deixar de ser uma disciplina que enxerga os seus objetos a partir de uma perspectiva de gabinete (*armchair-perspective*), a pesquisa de campo tornou-se condição *sine qua non* para a pesquisa etnomusicológica. Assim, a partir da segunda metade do século XX, a etnomusicologia deixou o aspecto meramente "musicológico", por vezes em segundo plano, para se utilizar da antropologia, principalmente no que se refere às suas abordagens metodológicas. "Dessa forma a etnomusicologia na busca da compreensão da música como fenômeno cultural penetra no terreno da pesquisa antropológica" (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 19).

Quanto aos distintos conceitos de pesquisa de campo, podemos recorrer ao de Hugues, citado por Myers (1992), afirmando que: "[...] é a observação de pessoas *in situ* que implica em encontrá-las onde elas estão e permanecendo com elas um tempo, observando seu comportamento para transformar em caminhos úteis para as ciências sociais, mas não prejudiciais para os observados[22]" (HUGUES, citado por MYERS, 1992, p. 23, tradução minha).

Para Bruno Netll (1964), o trabalho de campo em etnomusicologia abarca o estabelecimento de relações pessoais entre o investigador e as pessoas que compõem a cultura musical investigada, relações essas que vão além de simples reuniões e instruções escritas, contribuindo para desvendar as bases do pensamento e do comportamento em relação à música, buscando, assim, lidar com os conceitos, significados e com toda subjetividade da cultura investigada "[...] pelo fato de que o trabalho de campo etnomusicológico, além de ser considerado um tipo de atividade científica, é também uma arte[23]" (NETTL, 1964, p. 64, tradução minha).

Todavia, lidar com toda a subjetividade da cultura investigada é uma tarefa complexa e requer habilidades diversas do etnomusicólogo em campo. Essas habilidades vão além de gravar, ouvir, aprender, praticar, transcrever e perceber nuances que dão forma e sentido ao fenômeno musical, de maneira que:

21 Antropólogo de gabinete.

22 Observation of people in situ; finding them where they are, staying with them in some role which, while acceptable to them, Will allow both intimate observation of certain parts of their behaviour, and reporting it in ways useful to social science but not harmful to those observed.

23 [...] because ethnomusicological field work, in addition to begin a scientific type of activity, is also an art.

> o pesquisador vai em busca de trazer e de explicar no seu código o que não pode ser totalmente explicado, de traduzir algo que, de certa forma, não é traduzível, de dizer o que não pode ser dito através da nossa linguagem verbal e escrita. O que dá sustentação ao trabalho etnomusicológico é justamente a capacidade do pesquisador de achar estratégias para objetivamente conseguir expressar, refletir e interpretar o subjetivo (QUEIROZ, 2005, p. 6).
>
> Partindo dessas premissas acerca da pesquisa de campo e sua importância para os estudos etnomusicológicos e conseqüentemente para esta pesquisa, considero que esta se constituiu como ponto fundamental para realização do trabalho, na medida em que através do engajamento na comunidade, pude observar de perto o cotidiano dos moradores acompanhando atentamente as práticas musicais, colhendo informações essenciais e agregando as fontes de informações, como: o diário de campo, gravações de entrevistas, de músicas, registros fotográficos e em vídeo.

O Ritual da Folia de Reis na Comunidade Quilombola Agreste

A Folia de Reis é uma forte expressão da cultura e religiosidade católico-popular brasileira que ocorre em várias regiões do país, principalmente nos estados do Nordeste, em Minas Gerais, Goiás, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, entre outros, sendo "a viagem ritual mais difundida no Brasil e a mais rica de ritos e crenças próprias" (BRANDÃO, 1985, p. 138). De acordo com Brandão (1985), a Folia de Reis é uma festa popular, organizada por leigos, e que foi trazida ao Brasil pelos Jesuítas e introduzida pela igreja católica como parte da liturgia para catequização indígena e africana para o controle simbólico da ordem social.

A tradição da Folia de Reis teria chegado ao Brasil por intermédio dos portugueses no período da colonização, uma vez que essa manifestação cultural era realizada na Península Ibérica, sendo comum a doação e recebimento de presentes a partir da entoação de cantos e danças nas residências. A Folia de Reis teria surgido no Brasil no século XVI, por meio dos Jesuítas, como crença divina para catequizar os índios e posteriormente os negros escravos, sendo, então, composta pelas manifestações culturais de diversas etnias e povos. Mesmo com variações regionais, seja quanto ao estilo, ao ritmo e ao som, a Folia de Reis mantém a mesma crença e devoção ao Menino Jesus e aos Três Reis Magos.

O termo Folia designa uma celebração ou ritual da religiosidade popular, mais precisamente do denominado catolicismo popular. Nas afirmações de Brandão (1985), houve um tempo em que por toda parte, no Brasil, se dançava e cantava alegremente dentro dos templos, diante dos altares cristãos, onde padres e freiras davam as mãos ao que, à época, se nomeava como "o populacho" e todos cantavam e dançavam dentro da igreja. Em parte, por isso, provavelmente ritos coletivos depois expulsos para as ruas e para a roça são chamados "Folia" e os seus devotos, "foliões" (BRANDÃO, 1985, p. 139).

A Folia de Reis em Agreste pode ser considerada como um fenômeno cultural amplo e

complexo, possuindo características temporais e espaciais peculiares que a distinguem de outras folias regionais que tive a oportunidade de pesquisar.

Nesse contexto, a Folia de Reis é chamada por alguns moradores como a Folia de Seu Lero, apelido de Aureliano R. Soares, que é o mestre da folia e também organizador, juntamente com seus familiares, fazendo o papel do festeiro. A manifestação é realizada sempre na casa do festeiro, no dia vinte de Janeiro, dia de São Sebastião, padroeiro de Seu Lero.

De modo geral, a liderança da folia se dá a partir da figura do Embaixador, que geralmente é o membro organizador e que tem maior experiência e conhecimentos sobre a prática dessa manifestação. São chamados também de Mestre, Capitão ou Guia e em alguns casos esses Mestres são os mantenedores das tradições, como lembra Brandão (1977).

Essa folia organizada por Seu Lero acontece desde 1973, contudo, nos depoimentos orais obtidos através de entrevistas com outros foliões, a folia já existe há mais de 100 anos.

O conjunto musical dos foliões (FIG. 2) era formado por 6 pessoas: Toni, o "rabequeiro"; Seu Lero (o mestre) na Viola; Carlim Pedroso na viola; João Ferreira, também na viola; Ernesto na caixa de folia e José Pedroso no pandeiro, contudo pode mudar de formação, pois alguns foliões são de comunidades vizinhas. Há um violão que também foi tocado pelo rabequeiro durante o Guaiano. Não há participação feminina nessa formação, mas, caso fosse necessário, Seu Lero colocaria a sua nora para cantar, na falta dos foliões. Essa formação com violas, rabeca, caixa de folia e pandeiro é característica de muitas Folias de Reis na região norte mineira.



FIGURA 2 – Estrutura espacial da Folia e os foliões em formação.

Tanto os músicos como as rezadeiras e demais participantes se aglomeram em uma pe-

quena sala que mede aproximadamente 9m^2, sempre ajoelhando e fazendo o Sinal da Cruz em frente ao Oratório, ao entrar.

Quanto aos cantos, a primeira música foi um canto de saudação ao Oratório. O canto de Saudação à Lapinha descreve a viagem dos Três Reis e os personagens encontrados por eles na trajetória, do início da busca até a adoração ao menino Jesus. Em Agreste, o canto faz louvação a Maria Mãe de Jesus e ao nascimento do Nosso Salvador Jesus Cristo. Em seguida o Canto em Louvação aos Três Reis Magos, seguido do Lundu e finalizando com o Guaiano.

Em Agreste, não há mais o "giro" [24], indo de casa em casa, há apenas o deslocamento para a Igreja, onde são realizados os cantos frente ao altar e o retorno para a casa. É importante ressaltar que a figura do Palhaço, que é responsável pelas brincadeiras na Folia, não existe em Agreste. De acordo com Seu Lero, nunca utilizaram esse personagem.

Quanto à faixa etária dos participantes, percebi pessoas de todas as idades, de crianças a idosos. As crianças não participaram diretamente tocando instrumentos, contudo estiveram presentes durante todo o ritual, aproveitando os intervalos para pegar num instrumento e outro, demonstrando interesse em aprender.

Ao término do Guaiano, foram feitas as saudações e os instrumentos foram guardados no quarto ao lado da sala, dando fim ao ritual.

CONCLUSÃO

Realizar um estudo sobre a música da Folia de Reis na comunidade quilombola Agreste me permitiu conhecer um universo cultural amplo e complexo, carregado de significados e valores próprios, que traduzem uma vivência musical caracterizada pela fé e devoção aos Santos Reis.

A partir do estudo realizado, através da utilização de abordagens distintas, ficou evidente que a música da Folia de Reis na comunidade é caracterizada por um conjunto de elementos que, de forma inter-relacionada, dão particularidades à estrutura rítmica do grupo, à forma de cantar, a sonoridade dos instrumentos, entre outros aspectos.

Tendo em vista que a música é uma prática que agrega valores sociais, religiosos e culturais, o estudo apresentou as principais características da prática musical da Folia de Reis da comunidade, analisando-as a partir dos seus aspectos estruturais e das relações que o fenômeno estabelece com o contexto sociocultural.

24 Quanto ao ciclo de visitações, denominadas também como giro ou jornada, consiste basicamente na saída de determinada casa "pouso de saída", visitações e pedidos de esmolas em inúmeras casas e a chegada a casa onde se encerra o ciclo "pouso ou casa da entrega" (IKEDA, 1994, p. 169).

De forma geral, a música da Folia de Agreste congrega aspectos que podem ser considerados fundamentais para dar forma e identidade à manifestação. A Folia de Reis na comunidade possui características temporais e espaciais próprias (não tendo horário definido, como também não realizando o "giro"), o que reflete diretamente na formação do conjunto musical e consequentemente no repertório. Devido a esses fatores, a música da Folia permite algumas variações no canto, nos ritmos, na execução instrumental, no repertório, entre outros aspectos, contudo sem descaracterizar o resultado sonoro que a constitui.

No que se referem às suas estruturas, as músicas da Folia contêm aspectos comuns, entre esses a tonalidade, pois todas têm a harmonia predominante dentro do sistema tonal tradicional. Nas construções melódicas, fica evidenciada a utilização de frases curtas com motivos melódicos simples, que criam melodias de fácil assimilação, padronizadas dentro de centros tonais maiores. Os andamentos dos cantos variam de semínima = 55bpm até 90bpm, cantados a quatro vozes, em forma responsorial (solo/coro). A forma de cantar com um timbre anasalado com a utilização de glissandos descendentes nos finais das frases, também é uma forte característica no canto dos foliões. No início de todas as músicas, o rabequeiro toca a nota tônica, auxiliando os demais músicos na afinação vocal e harmônica.

A rabeca, as violas, a caixa de folia e o pandeiro, que constituem o instrumental da Folia, criam a característica sonora da manifestação, em que os instrumentos são adaptados à função sonora desejada pelos foliões. A utilização dos instrumentos descritos no trabalho representa uma característica comum na Folias de Reis praticadas na região norte mineira, contudo a forma de tocar é particular de cada folião.

Quanto à constituição histórica da manifestação no contexto estudado, trata-se de uma prática centenária, tendo Seu Lero como Mestre desde o início da década de 1970. Diante das mudanças que ocorreram com o passar do tempo, tanto na estrutura como no repertório, os foliões mantêm a fé e devoção ao menino Jesus e aos Três Reis Magos, assim como nos outros Santos católicos, representados nesta Folia por Nossa Senhora Aparecida e São Sebastião. A religiosidade é um elemento de grande importância na constituição da música dos foliões, haja vista que tem influência direta nas estruturas musicais, sendo aspecto fundamental na definição das letras, na estruturação do canto, e no processo ritual como um todo. Assim, a religiosidade representa um aspecto essencial na definição identitária da Folia.

A música da Folia de Reis de Agreste, também chamada Folia de Seu Lero, é caracterizada pela confluência dos elementos estruturais da música com valores e significados sociais e religiosos que, refletidos nas letras e na performance dos foliões, dão a esse fenômeno musical características identitárias próprias. Assim, o cantar, rezar e festar são expressos através da prática musical, que traduz em sua estruturação os aspectos estéticos e os valores simbólicos que

dão vida e forma à música dos foliões.

Finalmente, através deste trabalho, foi possível concluir também que o universo quilombola da região norte mineira, carece de pesquisas que possam demonstrar as particularidades históricas, sociais, identitárias e culturais, além de uma maior atenção do poder público e reconhecimento de seus direitos territoriais e culturais.

Referências

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. Os quilombos e as novas etnias. In: *Quilombos*: Identidade étnica e territorialidade. Eliane Catarino O'Dwyer (Org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje. In: *Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis, Santa Catarina: UFSC, 2004.

BÉHAGUE, Gerard. *Performance practice*: ethnomusicological perspectives. Westport: Greenwood Press, 1984.

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

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A Folia de Reis de Mossâmedes*. Cadernos de Folclore nº 20. Rio de Janeiro: Arte-FUNARTE, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977.

_____. *Memória do Sagrado*: estudos de religião e ritual. São Paulo: Paulinas, 1985.
CEDEFES. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO ELÓY FERREIRA DA SILVA (org.). *Comunidades quilombolas de Minas Gerais no séc. XXI*: História e Resistência. Belo Horizonte: Autêntica; CEDEFES, 2008.

COSTA, João Batista de Almeida. Agreste e Brejo dos Crioulos: situações desiguais no território negro da jahyba. *Trabalho apresentado na 26ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2008*.

ELLINGSON, Ter. Transcription. In: MYERS, Helen (Edit). *Ethnomusicology*: historical and regional studies. London: The Macmillan Press, 1992. p.110-152.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment*: *Birds, Weeping, Poetics, and Song in kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

HOOD, Mantle. Music, the Unknown. En: F. Harrison, M. Hood & C. Paliska (eds), *Musicology*. Westport: Greenwood Press, 1963.

_____. *The ethnomusicologist*. Nova York: McGraw-Hill, 1971.

LÜHNING, Ângela. Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa: Inquietudes em relação as músicas brasileiras. In: *Musicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2006, p. 37-55.

_____. Métodos de Trabalho na Etnomusicologia: reflexões em volta de experiências pessoais. *Revista de Ciências Sociais*. Fortaleza, 1991, p. 105 – 126.

_____. Música: palavra *chave* da memória. In: *Ao encontro da Palavra Cantada*: poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001.
MAURÍCIO, João Valle. Caminhos do Boi III. In: *Janelas do Sobrado*. Memórias. Montes Claros: Arapuim, 1995.

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

MYERS, Helen. *Ethnomusicology*: an introduction. New York: W.W. Norton e Company, 1992.

PRASS, Luciana.Tambores do Sul: um projeto etnomusicológico e videográfico sobre as práticas musicais em comunidades remanescentes de quilombos no RS. In: VII Reunião de Antropologia do Mercosul (RAM), 2007. Porto Alegre. *Anais da VII RAM*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

REILY, Suzel Ana. *Voices of the Magi*: enchanted journeys in southeast Brasil. The University of Chicago Press: Chicago & London, 2002.

DOS SIGNOS MUSICAIS AOS SIGNOS DE IDENTIDADE: UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA DO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES

Marcus Straubel Wolff
m_swolff@hotmail.com
Universidade Candido Mendes, Nova Friburgo, RJ

Resumo
Esse artigo procura dar uma contribuição, a partir da semiótica de base peirceana, à compreensão do processo de construção de identidades individuais e coletivas, fazendo uma ponte entre a semiótica, as ciências sociais e a etnomusicologia. Seguindo o caminho aberto por Milton Singer (1984), J. L. Martinez (1997) e T. Turino (1988), tomamos como ponto de partida os conceitos peirceanos de identidade e de interpretante, bem como de primeiridade, secundidade e terceiridade, para compreender a especificidade dos signos musicais e dos efeitos, especialmente afetivos, que suscitam em indivíduos e coletividades.
Pretendemos, dessa forma, tornar mais inteligível o processo de (re)construção de identidades, que no mundo contemporâneo torna-se cada vez mais fluido e fragmentado (Hall, 1999), mas simultaneamente promovido e mesmo exaltado em diferentes contextos, onde o local se afirma diante do global. O papel crucial que a música exerce nesse jogo paradoxal de busca e negação de uma consistência de sentimentos, ações e pensamentos pelos indivíduos e comunidades no mundo contemporâneo reside, como pretendemos demonstrar aqui, no caráter semiótico específico dos signos musicais que os tornam modos particulares de conhecimento direto, não mediatizados como os modos de conhecimento verbais.
Sendo assim, as ferramentas da semiótica nos permitem compreender melhor porque a música vem sendo cada vez mais utilizada no mundo globalizado por aqueles que procuram (re)construir sua identidade e sua utilização por cientistas sociais e etnomusicólogos pode realizar uma aproximação interdisciplinar entre essas disciplinas de modo tornar possível uma explicação sobre o modo como os sistemas de signos relacionam-se com seus significados, com os objetos designados e com a experiência e comportamento dos que utilizam tais signos.
Palavras-chave: etnomusicologia semiótica, semiótica da música, teoria cultural.

Abstract
This article seeks to contribute, from the point of view of Percian semiotics, to the understanding of the process of constitution of individual and collective identities, trying to connect semiotics to social sciences and ethnomusicology. Following the path opened by Milton Singer (1984), J. L. Martinez (1997) e T. Turino (1988), the points of departure are the Peircean concepts of identity and interpretant, and also Firstness, Secondness and Thirdness, in order to understand the specificity of musical signs and their effects, especially the affective ones that suscitate in individuals and in collectivities.
In this way, we intend to clarify the process of (re)construction of identities, which in contemporary world has become more fluid and fragmented (Hall, 1999), but simultaneously also promoted and increased in different contexts where the local has affirmed itself in front of the global. The crucial role that music exercises in the paradoxal play of search and negation of a consistency of feelings, actions and thoughts by individuals and communities in the contemporary world resides, as we try to demonstrate here, in the specific semiotic character of musical signs that make them particular modes of direct knowledge, not mediated as the verbal modes

of knowledge.
Therefore, the tools of semiotics lead us to a better understanding about the reasons why music has been more and more used by those that seek to (re)build their identities. The use of these semiotic concepts by social scientists and ethnomusicologists may accomplish an interdisciplinary approach that can arrive at an explanation about how signic systems are related to their meanings, to their designated objects and to the experiences and behaviors of those who use these signs.

Keywords*: semiotic ethnomusicology, music semiotics, cultural theory.*

Semiologia e semiótica

Para se lidar com antigos problemas, como a relação entre música, emoção e identidade, abordando-os de um ponto de vista diferente e inovador, são necessários conceitos radicalmente novos. Embora Charles Peirce tenha vivido entre 1839 e 1914, a aplicação da sua teoria geral dos signos ao campo da música é recente, especialmente no Brasil[1]. De modo distinto dos modelos das semiologias surgidas nos anos 60 e 70 a partir do modelo sígnico diádico proposto por Saussure, essa teoria não teve seu ponto de partida na lingüística, e por isso pode lidar com alguns dos difíceis problemas gerados pela aceitação da complementaridade entre os sistemas social e cultural como o da relação entre os egos e objetos empíricos (ou se preferirmos com os atores individuais e os grupos) e as linguagens culturais. Como observou Milton Singer, na prática as teorias de Peirce e Saussure diferem não apenas em suas concepções de signo, já que Peirce definiu o signo de um modo amplo e flexível como "algo que está para alguém no lugar de alguma coisa", seu objeto, mas também em seus assuntos e métodos, bem como nos conceitos específicos e em suas epistemologia e ontologia (Singer, 1984).

Se Peirce e Saussure têm em comum o fato de que ambos se viam como pioneiros de um novo campo, almejando construir uma teoria geral que lidasse com todos os tipos de sistemas simbólicos ou sígnicos e ambos analisaram a natureza dos signos em termos relacionais e estruturais e não como "substâncias", por outro lado as diferenças entre a semiótica e a semiologia são igualmente importantes, embora nem sempre sejam reconhecidas.

Se ambos consideraram os signos como "arbitrários", no sentido de seus significados dependerem de convenções e hábitos sociais mais do que de conexões "naturais" entre os signos e os objetos que denotam, Peirce afastou-se do pai da lingüística quando concebeu a semiótica como uma ciência filosófica e normativa, considerando-a um ramo da lógica, em contraste com

1 Deve-se ao semioticista e compositor José Luiz Martinez a aplicação da teoria geral dos signos de C. Peirce ao campo dos estudos musicais no Brasil, com a elaboração de uma teoria aplicada à música em que subdivide os campos de investigação em três: campo da semiose musical intrínseca, da referencia musical e da interpretação musical (Martinez, 1997). Infelizmente a rede interdisciplinar semiótica musical, criada por esse pesquisador pioneiro na PUC-SP não teve continuidade, após seu prematuro falecimento em novembro de 2007.

as ciências da natureza. Ao invés de partir dos signos lingüísticos como fizeram os seguidores de Saussure, classificou a lingüística, a etnologia, a psicologia e a sociologia como ciências psíquicas específicas às quais a semiótica, como doutrina geral dos signos, poderia ser aplicada.

Aplicando a teoria peirceana ao campo da antropologia, Milton Singer (1984) afirmou que na antropologia semiótica, é possível lidar com tais relações extralingüísticas dentro da estrutura da teoria semiótica, pq a antropologia semiótica é uma antropologia pragmática e como tal contém uma explicação sobre o modo como os sistemas de signos relacionam-se com seus significados, assim como com os objetos designados e com a experiência e comportamento dos que utilizam tais signos.

Percebendo essa diferença entre a semiótica e o estruturalismo, Turino procurou aplicar a teoria geral dos signos peirceana ao campo da etnomusicologia, chegando a afirmar que "o poder da música de criar respostas emocionais e de forjar identidades sociais está baseado no fato dos signos musicais serem do tipo direto, menos mediatizado" (1988, p.1), enquanto os signos verbais possuem um significado mais restrito que tende a suscitar efeitos lógicos na mente do percebedor.

Os Conceitos Peirceanos e sua aplicação ao campo da música

Para que a afirmação de Turino adquira uma maior inteligibilidade é preciso esclarecer no que consiste o processo de semiose[2], tal como Peirce o estudou utilizando o conceito de interpretante, elemento central na concepção triádica desse processo. Neste sentido, a premissa fundamental no pensamento peirceano é que um signo que representa um objeto cria um efeito, que chamou de interpretante, na mente de um percebedor. Assim, quando uma árvore cai numa floresta produz correntes de ar, um signo em potencial. Mas esses distúrbios só funcionarão como signo se houver alguém cuja mente seja afetada por eles. Da mesma forma, signos musicais são eventos sonoros que podem criar interpretantes emocionais, energéticos ou lógicos na mente de um percebedor desses eventos. Analisando-se o processo de geração de significados sob tal ponto de vista, que não privilegia os significados lógicos ou verbais, uma nova etnografia torna-se crucial à análise social e musical, já que nos permite identificar e classificar os signos, os objetos que representam, a relação entre ambos e ainda para quem e de que modos

2 O processo de semiose pode ser definido como sendo aquele em que o signo e o objeto interagem de modo a gerar um interpretante (nem sempre lógico, nem sempre mediatizado por signos verbais) na mente de um sujeito empírico afetado por esse processo. De acordo com Nöth, "como cada signo cria um, interpretante que, por sua vez, é representamen de um novo signo, a semiose resulta numa 'série de interpretantes sucessivos' *ad infinitum*"(1995:72). Embora na vida diária muitas vezes a rede semiótica seja interrompida, "tecnicamente a sequência da semiose é sempre possível", esclarece o autor (idem, ibidem).

esses signos e objetos atuam.

A aproximação entre as ciências sociais e a semiótica torna-se possível na medida em que Peirce, segundo Milton Singer, inclui o sujeito empírico em sua análise, evitando uma concepção idealista do mesmo (do sujeito como possuidor de uma essência), preferindo localizar a existência e o desenvolvimento do sujeito no próprio processo de comunicação, externo (com os grupos sociais) e interno (ou seja, consigo próprio). Desse modo, Peirce lançou as bases para uma teoria social da linguagem, da mente e do "self" (o interacionismo simbólico), que foi desenvolvida de diferentes formas por William James, J. Dewey, G. H. Mead, C. H. Cooley, Jean Piaget e Charles Morris e de uma nova etnografia das práticas musicais que começou a ser esboçada por Thomas Turino e J. L. Martinez (1992, 1997, 2000) e seus seguidores.

Mas no que consiste este processo de semiose no qual os signos atuam numa mente? Em primeiro lugar, é preciso observar que o interpretante é algo que resulta tanto da ação do signo quanto da do objeto, o qual geralmente é compreendido como um fenômeno ou evento concreto e identificado. Segundo J. Teixeira Coelho Netto, é o objeto do signo que "determina uma base ou Primeiro (o signo) através do qual se chega a um terceiro (o interpretante)" (1999, p. 67). O objeto, que na semiótica peirceana ocupa um lugar mais importante do que em outras correntes semióticas, é visto aqui como aquele que dirige a interpretação para sua materialidade específica. Por isso, o interpretante será fruto dessa dialética entre o signo e seu objeto.

O modo como signo e objeto interagem de modo a gerar um interpretante pode ser melhor compreendido através de alguns exemplos tomados de nossa vivência no campo da música. Assim, quando um estudante de música escuta uma obra pela primeira vez, sem possuir referências anteriores da mesma, e tenta descobrir, através da escuta atenta das qualidades acústicas da obra executada, qual o estilo musical em que se insere a mesma, dá início a um processo de semiose em que deverá considerar tanto as características do objeto representado (o estilo ou gênero musical) quanto às do signo (a obra, considerando seus diversos parâmetros) de modo a chegar a uma conclusão acerca do estilo da obra (no caso, um interpretante lógico que poderia ser a afirmação de que se trata de um samba-canção e não de um samba-choro).

Para compreender os diferentes aspectos de um signo e as relações diversas entre signo--objeto-interpretante, Peirce analisou separadamente o signo em relação a si mesmo (a chamada 1ª. Tricotomia), em relação ao objeto (2ª. Tricotomia) e em relação ao interpretante (3ª. Tricotomia). Combinando um componente de cada uma das três tricotomias chegou a dez tipos básicos de signos, que vão desde aqueles que produzem efeitos particularmente diretos no sujeito percebedor, sem mediação da linguagem verbal até signos, objetos e interpretantes totalmente baseados na língua. Como não é possível neste breve artigo especificar cada um desses tipos básicos, nos deteremos no conceito de interpretante e nos tipos de signo que possuem um maior

potencial para explicar o poder da música de gerar interpretantes afetivos ou emocionais, forjando assim identidades individuais e sociais.

Geralmente os semioticistas consideram o interpretante como um conceito ou imagem mental gerada pela ação dos signos na mente de um percebedor[3]. Lucia Santaella (2000) extraiu das várias definições de Peirce do termo a de que consiste num efeito interpretativo produzido pelo signo no percebedor. Mas, ao analisar tal efeito, Peirce sentiu a necessidade de separar também três tipos de interpretantes – os imediatos, os dinâmicos e os finais. De modo semelhante àquele em que distinguiu os diferentes tipos de objetos, observou a necessidade de distinguir o interpretante imediato, ou seja, "o interpretante representado ou significado no signo, do interpretante dinâmico, ou efeito produzido na mente pelo signo. (Peirce, 1956, vol. 8, p.343).

Segundo J. L. Martinez (1997), o interpretante imediato constitui-se das variadas possibilidades de interpretação, enquanto o interpretante dinâmico consiste na interpretação a qual se chega após um processo que considerou todas as possibilidades e escolheu uma delas. Retomando-se o ex. anterior pode-se melhor compreender o que seria o interpretante final: quando o estudante escuta uma obra pela primeira vez, por um tempo limitado, pode abrir um leque de possibilidades de interpretação na identificação de seu estilo, ao considerar a realidade da obra, suas características acústicas e as características do objeto representado (o estilo musical). Mas ao chegar a certo estágio do processo de semiose, no qual fará uma consideração mais aprofundada, tenderá a decidir qual a melhor, o interpretante final, que nem sempre decorre de um hábito de interpretação, de uma norma social ou de um hábito coletivo, como já foi afirmado por aqueles que fazem uma leitura determinista do pragmatismo peirceano.

Os Poderes da Música e seu potencial semiótico: signos musicais de conexão, relações sociais e experiência direta

No campo da música, mais do que no dos signos verbais, a ação dos signos pode caminhar por diversas vias[4]. A semiótica peirceana, justamente por não ter se baseado no modelo

3 José Fernandes da Silva (2007) discute o conceito de interpretante proposto por Santaella, afirmando que o efeito interpretativo de um signo só pode ser o de fazer aparecer, na referida mente, aquilo a partir do (ou em referência ao) qual a interpretação se realiza", que seria de *suscitar* tal aparecimento. E, com isso, o autor identifica o conceito de *interpretante* não propriamente com tal *efeito*, mas com aquilo que ele produz: o *aparecimento* de um outro signo na mente do intérprete, como ponto de partida do processo interpretativo.

4 É bom lembrar que as qualidades de sentimento são as bases da escuta musical, sobretudo para ouvintes leigos, sem formação intelectual nesse campo. T. Turino (1988) acrescenta também que o poder da música de criar respostas emocionais e materializar identidades pessoais e sociais baseia-se no fato de que os signos musicais são menos mediatizados, atuando num nível mais físico e emocional do que os signos verbais.

lingüístico, reconhece a existência e a importância dos interpretantes emocionais e energéticos, ao lado dos lógicos (geralmente privilegiados na semiologia que partiu de Saussure e estabeleceu uma relação diádica mais restrita entre significante e significado). Sendo assim, cumpre esclarecer que os interpretantes imediatos emocionais seriam as possibilidades de qualidades de sentimentos geradas pelos signos, enquanto os interpretantes energéticos seriam as possibilidades de ações ou movimentos que poderiam ser realizados pelo intérprete e suscitados pelas qualidades do signo ou do objeto. Já os interpretantes lógicos seriam os possíveis pensamentos (ou outros signos mentais) gerados a partir da atuação dialética do signo e do objeto (como no caso do exemplo mencionado). Ao serem realizadas, essas possibilidades conduzem à formação de interpretantes dinâmicos (emocionais, energéticos ou lógicos).

Segundo J. L. Martinez, "a música oferece uma ampla gama de possíveis interpretantes" (1997, p. 75). A ação de um signo musical pode determinar um interpretante dinâmico sempre que produzir um efeito real sobre um intérprete, numa dada ocasião e num certo estágio de consideração do signo, podendo tal efeito ser um sentimento ou uma ação ou um pensamento.

Ao procurar definir o interpretante emocional, Peirce chegou a considerar a execução de uma obra musical como um signo que representa ou pretende representar as idéias do compositor, observando ainda que "estas usualmente consistem meramente numa série de sentimentos" (Peirce apud Martinez 1997, p. 75-76) que podem produzir ainda um efeito mais além através da mediação do interpretante emocional. Tal efeito adicional, esclarece, "pode ser muscular, como no caso de um comando para mover os braços, mas é muito mais comumente um esforço sobre o mundo interno, um esforço mental" (idem, ibidem). O filósofo americano ilustra, com esse exemplo, a tendência da música de gerar interpretantes emocionais e energéticos (sinestésicos), podendo ainda produzir interpretantes lógicos, embora as qualidades de sentimento sejam as bases da semiose musical.

J. L. Martinez demonstra, através de um exemplo significativo, que um signo musical pode ser interpretado dinamicamente como pura qualidade sonora ou qualidade de sentimento, como ação interna (mental ou psicossomática) ou ainda como movimento corporal (aplauso, dança, marcação de ritmo, etc.) ou ainda como construção intelectual (interpretantes emocional, energético e lógico respectivamente). Segundo ele, uma canção nacionalista indiana como "Bande Mataram"[5] - que como toda canção consiste num signo composto em que signos verbais estão acoplados aos musicais - pode gerar um interpretante meramente emocional para um

5 A canção "Bande Mataram" foi composta pelo poeta e compositor indiano Rabindranath Tagore (1861- 1941), autor dos hinos nacionais da Índia e de Bangladesh, em 1896 a partir do poema escrito por Bankim Chandra Chaterjee (1838-94). Durante os dias turbulentos do movimento de oposição à partilha da província de Bengala, essa canção tornou-se um hino do movimento nacionalista bengali conhecido como *Swadeshi*. (Para uma análise semiótica dessa obra e sobre o contexto histórico ver em Wolff, 2004).

ouvinte que desconhece o idioma bengali e por conseguinte o sentido do poema. Neste caso, o efeito emocional seria determinado apenas pela materialidade do signo musical, isto é, por seu objeto imediato e, portanto, a canção funcionaria como um qualisigno[6] e o interpretante emocional seria um rema[7], ou seja, uma possibilidade de interpretação. Mas para um ouvinte que conhecesse o idioma do compositor, e o processo histórico da luta indiana pela independência, a canção (signo) se tornaria um índice desse processo, produzindo um interpretante dinâmico muito forte no ouvinte levando-o a chorar (então além do interpretante emocional teríamos um interpretante energético, termo que na semiótica indica movimento e esforço muscular). Entretanto, para um conhecedor do sistema musical indiano capaz de analisar não apenas o signo verbal, mas também os elementos musicais que compõem essa canção, identificando o modo (*raaga*) e o ciclo rítmico (*taala*) usados, observando também o modo como o texto foi musicado, poderia surgir um interpretante lógico – uma mudança na concepção que tinha da relação entre texto e música, ou em sua concepção do *raaga* ou do *taala* utilizados, implicando a correção ou melhoria de um hábito ou padrão de pensamento.

Com esse exemplo, Martinez (1997) abre a possibilidade do signo musical gerar outros interpretantes, além do emocional. Todavia o próprio Peirce chamava a atenção para a predominância dos interpretantes de sentimento no caso dos signos musicais. Certamente por esse motivo, Turino se deteve na investigação dos signos que estão no âmbito da primeiridade e da secundidade - signos de possibilidade e de experiência direta – já que para ele "signos de nível mais baixo são mais propensos a criar interpretantes emocionais e energéticos, enquanto signos envolvendo símbolos tendem a gerar respostas baseadas na linguagem (verbal) e no pensamento lógico – efeitos frequentemente descritos como 'racionais' ou como respostas 'conscientes'" (Turino, 1988, p.9).

Cumpre esclarecer que Peirce agrupou os fenômenos em três categorias básicas (primeiridade, secundidade e terceiridade), a partir das quais estruturou as três tricotomias e identificou os dez tipos de signos. A categoria de primeiridade abarca os fenômenos considerados em si mesmos, sem referência a outras coisas e, portanto, em sua unidade. A primeiridade consiste, então, no modo de ser daquilo que é usado tal como é, positivamente e sem relação com uma se-

6 Na 1ª. Tricotomia, em que o signo é considerado em relação a ele mesmo, o termo qualisigno é utilizado para designar uma pura qualidade contida no signo (pertencendo à categoria primeiridade), tal como uma cor ou uma qualidade particular de m som musical, como o timbre peculiar de um instrumento ou a qualidade de uma relação harmônica ou melódica. Tal aspecto, segundo Turino, "ajuda a determinar a identidade e o potencial semiótico do signo", isto é, aquilo que poderia gerar na mente de um percebedor.

7 Na 3ª tricotomia, em que o signo é visto em relação ao interpretante, o termo rema indica uma possibilidade qualitativa, não podendo ainda ser julgado como algo verdadeiro ou falso, já que está no campo de uma categoria mais básica de todos os fenômenos que foi chamada de primeiridade, aquela que envolve o campo da unidade, das qualidades e possibilidades.

gunda entidade. A secundidade, diferentemente, consiste no modo de ser daquilo que é tal como é com relação a um segundo. Portanto, essa categoria abarca as relações entre duas entidades, sem a mediação de um terceiro. Já a terceiridade implica o modo de ser daquilo que é tal como é, em relação com um segundo e um terceiro. Envolve, assim, as capacidades de uma pessoa colocar uma primeira e uma segunda entidades em relação uma com a outra.

Como observou Turino, o primeiro termo em cada uma das três tricotomias (qualisigno, ícone e rema) e a primeira tricotomia ela mesma (o signo em relação a ele mesmo) pertencem ao campo da primeiridade, já que implicam unidade, qualidade e possibilidade. Já os termos seguintes em cada tricotomia (sinsigno, índice e dicente) e a segunda tricotomia ela mesma (o signo em relação a seu objeto) pertencem ao campo da secundidade, já que envolvem as relações existentes e reais, tudo o que é correlato, reagente e conectado. E por fim, o campo da terceiridade abarca os terceiros termos (legisigno, símbolo e argumento) e a terceira tricotomia ela mesma (o signo em relação a seu interpretante), sendo esse campo o mais mediatizado e, portanto o dos signos mais gerais, apropriados à abstração.

Embora o processo semiótico, em sua forma genuína, envolva a terceiridade (signo e objeto postos em relação no interpretante por um percebedor), a classificação peirceana dos signos e das tricotomias se move desde níveis inferiores, já que as categorias universais não constituem esferas isoladas: uma díade (signo-objeto) não pode existir sem que a unidade de cada entidade esteja presente, e também uma tríade (signo-objeto-interpretante) depende e engloba a díade e a unidade. Sendo assim, além de suas formas genuínas, as outras categorias (primeiridade e secundidade) podem estar presentes, numa instância específica de um fenômeno, em diferentes graus e medidas, o que levou Peirce a desenvolver sua fenomenologia ao ponto de identificar categorias degeneradas: "a primeiridade de uma segunda seria uma segunda degenerada, e a primeiridade de uma terceira, assim como a secundidade de uma terceiridade, são as duas terceiras degeneradas", como observou Martinez (1997, p. 64).

A compreensão dessas categorias dos fenômenos e de suas relações torna-se importante para a semiótica aplicada, pois esclarece em que níveis categóricos geralmente operam os signos musicais: em sua vasta maioria, como se verá adiante, os signos musicais possuem um forte aspecto icônico (nível de primeiridade) e indicial (nível de secundidade), quando considerados em relação a seus objetos (2ª. Tricotomia), conforme se depreende do quadro abaixo:

	1ª. Tricotomia: Signo-Signo	2ª.Tricotomia: Signo-Objeto	3ª.Tricotomia: Signo-Interpretante
Primeiridade	Qualisigno	Ícone	Rema
Secundidade	Sinsigno	Índice	Discente
Terceiridade	Legisigno	Símbolo	Argumento

Para Turino, o potencial da música de gerar interpretantes emocionais adquire inteligibilidade quando se investiga os níveis mais baixos da cadeia semiótica (de primeiridade e secundidade). Se para Peirce a cadeia semiótica de geração de significados possui a tendência de se mover de signos de primeiridade aos níveis mais altos até atingir o nível de terceiridade, por outro lado no campo da música a vasta maioria dos signos possui um forte aspecto icônico[8] (portanto de primeiridade), já que representa o objeto (acústico ou não acústico) a partir de uma semelhança com ele, como é o caso das obras que representam canto de pássaros, trovões, bombas ou objetos mais abstratos como uma cena pastoril, gerando remas, ou seja, interpretantes que são possibilidades interpretativas. Como observa Turino, "como signos interpretados como representando objetos possíveis ou puramente qualidades, remas são cruciais às funções semióticas da arte, já que permitem um jogo de imaginação e criatividade" (1988, p. 12). Remas são interpretantes que podem denotar algo que só existe no campo da imaginação (como seres mitológicos como centauros ou unicórnios), mas são cruciais ao campo das linguagens não verbais, em que os signos podem representar uma variada gama de objetos, cujo significado não se limita a algo existente ou verdadeiro.

Os outros signos predominantes no campo musical, especialmente quando se trata de uma *performance* de música popular, são os índices[9]. Na *performance* musical, afirma Turino, "frequentemente interpretamos o volume, articulação e qualidade dos instrumentos musicais ou das vozes como signos da sinceridade verdadeira, do estado emocional, do treinamento do executante (objetos possíveis)" (1988, p.12). Do mesmo modo, a expressão facial, os gestos e atitudes físicas do intérprete, parecem indicar as atitudes internas do músico que podem ir desde um "frio controle" dos sentimentos até uma "profunda paixão". Tais expressões utilizadas pelo público parecem indicar que as qualidades vocais e instrumentais são vistas como afetadas diretamente pelo estado real interno do *perfomer*, sendo geralmente compreendidas como verdadeiras. Neste sentido, podem ser classificados como índices-dicentes, já que são signos interpretados como verdadeiros (dicentes) por estarem, supostamente, numa relação de contiguidade com o objeto denotado (o estado emocional ou a sinceridade interna do intérprete).

8 O ícone, como signo genuíno, ou seja, inserido no processo de semiose, representa seu objeto por meio de semelhança ou analogia para alguém. Portanto, o ícone é um signo, cuja relação com seu objeto é de identidade ou quase isso. É uma qualidade de representação muito próxima da materialidade do que está sendo representado. Por esse motivo, C. Peirce define o signo icônico do seguinte modo: "Um ícone é um signo que se refere ao objeto que denota meramente pela virtude de suas próprias características e das que possui, podendo tal objeto realmente existir ou não. É verdade que a menos que tal objeto realmente exista, o ícone não atua como signo; mas isto não tem nada a ver com seu caráter como signo. Qualquer coisa – seja uma qualidade, existente individual ou lei – é um ícone de algo na medida em que é parecida com aquela coisa e é usada como signo dela" (Peirce 1956, vol2, p. 247).

9 Segundo W. Nöth, índices são signos que participam da categoria de secundidade porque estabelecem "relações diádicas entre representamen e objeto" (Nöth, 1995, p. 82). Portanto, são signos que se referem a seus objetos sendo realmente afetados por eles, através de relações dinâmicas (um termo peirceano que implica em algo real, verdadeiro) de contiguidade, formando um par orgânico indissociável, tal como uma fotografia e a objeto fotografado.

Segundo Turino, a música vocal é "particularmente convincente neste aspecto, ao passo que os instrumentos constituem uma segunda camada de mediação entre o *performer* e o ouvinte" (idem, ibidem), o que o leva a supor que justamente por esse motivo a música vocal predomine nos gêneros populares. Assim, operando como signos dicentes geram interpretantes que "são mais afetivamente poderosos já que são interpretados como reais" (idem, ibidem).

O poder afetivo da música e sua capacidade de gerar identidades parece estar, assim, relacionado ao fato da *performance* musical em muitos gêneros populares, diferente da *performance* teatral ou da de outros gêneros[10], ser tomada literalmente como uma expressão emocional verdadeira, isto é um sinsigno dicente. Sendo assim, vistos como expressões de sentimentos reais e, portanto, operando num nível de primeiridade e secundidade, abaixo do discurso proposicional, tais signos possuem uma enorme força de gerar sentimentos de identificação. Ainda que argumentos verbais e proposições sobre identidade possam ser emocionalmente aquecidos não fornecem o mesmo sentimento ou a mesma experiência direta do pertencimento decorrente da identificação com o modo de ser e sentir do outro. Turino observa que "outras artes envolvem iconicidade e indicialidade e tem seus potenciais para criar emoção e identidade, mas comumente não conseguem engajar coletivamente amplos grupos de pessoas na real realização da atividade que resulta na experiência de sincronia social" (1988, p. 14). É justamente esse potencial especial de socialização da música e da dança que requerem uma ampla teoria do conhecimento para que sejam classificados, analisados e compreendidos em toda a sua abrangência.

BIBLIOGRAFIA

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual.* Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____ . *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____ . *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

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

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte, editora UFMG, 2006.

___ . *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

MARTINEZ, José Luiz. *Semiosis in Hindustani Music*. Imatra: International Semiotics Institute, 1997.

___. *Praticando Semiótica Musical*. São Paulo: CD-Rom do IV Fórum do Centro de

10 Pierre Bourdieu (2007) observa que em certos gêneros, onde a concepção de arte como artifício é mais pronunciada, ou onde ideologias estéticas enfatizam a separação entre arte e vida, a interpretação das deixas emocionais como remas (ou seja, como signos de possíveis emoções) torna-se mais freqüente e desejável. Compreendidas como remas tais performances são menos convincentes e menos capazes de suscitar processos de identificação entre o ouvinte e o(s) intérprete(s).

Linguagem Musical, set./ 2000.
NETTO, J. Teixeira Coelho. *Semiótica, Informação e Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995.
PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
___. *The Collected Papers*, 8 vols. HARTSHORNE, C., WEISS, P. & BURKS, A. (orgs).
Cambridge: Harvard University Press, 1956.
SANTAELLA, Lúcia. *Teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Pioneira, 2000.
SILVA, José Fernandes. O Interpretante como aquilo que possibilita e, ao mesmo tempo, condiciona o Processo Interpretativo. In: *Cadernos de Semiótica Aplicada* vol. 5 n°1, agosto de 2007. www.fclar.unesp.br/casa/CASA-home.html
SINGER, Milton. *Man's Glassy Essence*: explorations in semiotic anthropology. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
TURINO, Thomas. *Signs of Imagination, Identity and Experience* – a Peircean semiotic theory for music. Urbana-Champaign: University of Illinois, 1988. In: www.utexas.edu/cofa/music/erlmannseries/signs.htm (site consultado em jan. de 2005).
WOLFF, M. S. *Música, Comunicação e Identidade Cultural em Rabindranath Tagore, Mário de Andrade e M. Camargo Guarnieri.* São Paulo: PUC/SP, Depto de Comunicação e Semiótica (tese), 2004.

MÚSICAS, TRÂNSITOS E REGIONALIDADE NO RIO DA PRATA

María Eugenia Domínguez
eugison@yahoo.com
MUSA-UFSC

Resumo
Neste trabalho busco pensar as relações entre os trânsitos de pessoas, as transformações musicais e a elaboração de limites entre os gêneros populares modernos. Com base numa pesquisa antropológica, descrevo algumas mudanças registradas nas últimas três décadas no universo musical rio-platense (que engloba os gêneros tango, milonga, murga uruguaia, murga argentina, candombe uruguaio e candombe argentino). Apresento logo alguns conceitos que inspiram a forma em que penso os gêneros musicais para refletir sobre as versões e fusões como práticas que, por se situar entre os gêneros musicais, expressam a natureza social e variável dos limites que existem entre eles. Finalmente, a intermusicalidade (Monson, 2003) é pensada como o caminho que conduz à tradicionalização das práticas musicais, ligando referências temporais e espaciais que desenham a noção de regionalidade no Rio da Prata.

Palavras chave: gêneros musicais, versão, intermusicalidade

Abstract
This paper brings a reflection on the relations between people movements, musical flows and the creation of boundaries among modern popular genres. Based on an anthropological research, I describe some transformations registered in River Plate's music (tango, milonga, uruguaian and argentinian murga, uruguaian and argentinian candombe). After considering some concepts and their potentialities to understand the dynamics between genres I think about the possibility of considering covers and fusions as practices 'in between' genres that allow understanding the social nature of the limits between them. Finally I introduce the concept of intermusicality (Monson, 2003) to reflect upon musical discourses which bring together spatial and temporal references traditionalizing contemporary works.

Key Words: *musical genres, cover, intermusicality*

Desde o século XVIII[1], o Rio da Prata é descrito como uma região em discursos de distinto tipo, seja em documentos, na literatura ou na música. Para muitos nativos do Uruguai e da Argentina, a música rio-platense é o som natural e original daquela região. Os gêneros da música popular rio-platense, como a payada, a milonga, o tango, o candombe e a murga, aparecem entre os principais argumentos nas concepções que revelam a existência de uma identidade cultural rio-platense e projetos de pertencimento a uma região que transcende a fronteira nacional. Aqui eu gostaria de propor que, em vez de entender o Rio da Prata como um lugar com existência anterior à essa musicalidade[11] (Piedade, 2003), podemos pensar a noção de regionalidade como uma categoria historicamente constituída, em parte, pelas práticas dos músicos e

1 Adoto o conceito de Piedade, para referir a "um conjunto integrado de elementos musicais e simbólicos que se expressa através de comunidades de pessoas". (2003:55)

artistas do carnaval de uma e outra beira do rio.

O Rio da Prata pode ser pensado como metáfora da musicalidade que se lhe associa, já que suas águas são o espaço de união entre a Argentina e o Uruguai como também representam o limite que divide as duas nações. O Rio e a música unem e separam. Por sua vez, entre as práticas musicais do universo rio-platense podemos identificar as que apontam para a mesmedade rio-platense, ressaltando a união entre as duas "nações irmãs", como também as que recriam o que permite, musicalmente, distinguir os dois países. Embora muitas falas ressaltem a continuidade entre os gêneros que integram o universo musical rio-platense, em muitos casos através de metáforas de parentesco, os limites entre os gêneros (como murga uruguaia, murga argentina, candombe uruguaio ou candombe argentino) também dividem os gostos, as práticas e os grupos de músicos.

Se bem as trocas entre músicos de ambas as margens do rio são muito antigas, desde a década de 1970 registra-se, na cidade de Buenos Aires, uma interação crescente entre músicos urugauios e argentinos e artistas do carnaval dos dois países. O aumento no número de uruguaios que vivem ou viajam para trabalhar na Argentina desde os anos de 1970, tem motivos tanto políticos quanto econômicos, além de afetivos. A taxa de emigração de uruguaios para a Argentina registrou um pico em 1974, no início da última ditadura militar no Uruguai e de grande número de exílios, registrados antes e depois do golpe de 1973. No final da ditadura, o Uruguai atravessava uma séria crise econômica, conjuntura esta que muitas vezes é apontada como a principal causa de um novo pico migratório nos anos de 1984 e 1985. (OIM, 1997) Essas grandes levas de uruguaios que foram morar na Argentina – e os que continuaram chegando graças às redes formadas pelos primeiros – contribuíram na divulgação de gêneros e estilos cultivados no Uruguai, na capital portenha. Com o decorrer dos anos, muitos argentinos aprenderam com esses uruguaios que residem na cidade ou viajam pra lá com freqüência para trabalhar.[12] Formaram-se neste período aproximadamente vinte murgas de estilo uruguaio em Buenos Aires e mais vinte cordões de candombe afro-uruguaio, integrados, em boa medida, por homens e mulheres argentinas que aprenderam junto a uruguaios que trabalham ensinando as suas artes.

A proliferação de murgas uruguaias, comparsas de candombe afro-uruguaio e o número crescente de trabalhos musicais que, seja no âmbito do tango, do jazz, do rock ou do folclore, apresentam sonoridades associadas à música uruguaia (por exemplo, através de arranjos

12 Vale considerar que, na Argentina, a grande difusão da música uruguaia ou feita por uruguaios não resultou apenas das iniciativas dos artistas, mas também de estratégias comerciais das companhias discográficas. A dimensão relativamente reduzida do mercado uruguaio, se comparado ao argentino, faz com que este pais apresente oportunidades importantes tanto para a venda de discos quanto para espetáculos. Os diferentes discursos que circulam na mídia realçando a irmandade ou proximidade entre uruguaios e argentinos podem também apontar para a consolidação de um mercado consumidor de bens culturais uruguaios na Argentina.

que remetem aos toques de candombe afro-uruguaio ou aos coros das murgas uruguaias) não aconteceu, por óbvio, sem fricções decorrentes dos afetos vinculados às diferenças nacionais. A apropriação de gêneros uruguaios (como o candombe afro-uruguaio e a murga uruguaia) na produção musical de Buenos Aires trouxe novas sonoridades e também novas polêmicas à música rio-platense. Para muitas pessoas da cidade registrou se durante os últimos trinta anos uma *'uruguayización'* da música popular. Aqueles mais voltados a valorizar 'lo nuestro', no caso expressões 'autenticamente argentinas', não vem com bons olhos estes 'estrangeirismos' que na sua visão contribuem na deturpação e desvalorização de formas musicais 'autóctones'. Argumento típicamente moderno, ele não parece ter perdido força no século XXI.

As perspectivas atuais para o estudo da música popular enfatizam, cada vez mais, a necessidade de não considerar a relação música-território como algo evidente (o que era enfatizado pela maioria dos estudos folclóricos da primeira metade do século XX), destacando as mediações internacionais e transnacionais envolvidas na construção de tipos locais de músicas.

Tudo indica que a música popular sempre viajou pelo mundo de povoado em povoado, de cidade em cidade, embora algumas expressões musicais sejam adotadas como próprias por algumas comunidades e fixadas como representativas de um lugar. Como descrevia Carlos Vega, em trabalho apresentado em 1965 (Vega 1966), existem na América Latina correntes musicais anteriores à formação das nações modernas e de seus diferentes patrimônios musicais. Essas músicas, que se constituíram através da amálgama de gêneros vindos de diferentes lugares e das "*disponibilidades circundantes*" em cada lugar – sempre são, por sua vez, a continuação ou modificação de outras expressões. Esse autor explica o surgimento de danças e músicas folclóricas – expostas pelos nacionalistas como as mais genuínas representantes da 'cultura local' – através dos empréstimos recíprocos entre expressões musicais 'locais' e 'de fora'. Deste modo, Vega apontou que inclusive as danças e músicas folclóricas são produto da apropriação criativa de expressões vindas 'de fora'. Em alguns casos são danças e músicas surgidas na América do Sul que atingem ressonância continental, viajando inclusive ao Velho Mundo. Essas grandes correntes às quais alude Vega se fragmentaram com a modernidade latino-americana: o mapa que as desenha passou a incluir fronteiras, calcadas nos limites entre as nações em formação. Durante o século XIX, quando definidas as modernas nações latino-americanas, se definiram também as fronteiras das 'músicas locais' ou 'folclóricas' de cada país e região. Não podemos esquecer, no entanto, a constatação de Vega de que a existência de expressões transnacionais, globalizadas ou 'híbridas', é anterior à – e condição para a – territorialização de músicas locais.

Esse modelo pode ser complementado com as idéias elaboradas pelo antropólogo brasileiro Rafael de Menezes Bastos para o estudo da música popular, especialmente quando situa sua importância como matéria de estudo no fato de ter se organizado em gêneros, ao mesmo tempo

em que se tornou um dos discursos privilegiados acerca das identidades nacionais (1996:158). No contexto internacional em que a América Latina insere-se como produtora/exportadora de bens culturais que terão ressonância mundial e influenciarão as tradições do Velho Mundo – especialmente no final do século XIX –, a música popular representou um importante articulador simbólico. Cidades como Rio de Janeiro e Buenos Aires, na costa atlântica do continente, produziram boa parte dos discursos que passaram a representar, respectivamente, os conjuntos nacionais de Brasil e Argentina, em especial no exterior. Em sua cartografia das músicas populares latino-americanas (Menezes Bastos, 1999) se evidencia o fato de que, no contexto moderno dos estados-nações, a música popular é um discurso estratégico para a construção de identidades nacionais, que só podem ser bem interpretadas considerando-se o nível internacional das suas relações. Dentre outras coisas, tais relações implicam influências e distinções recíprocas, que passaram a articular a organização das sonoridades e das danças locais em gêneros (1996:159).

Emprestando as idéias de Mikhail Bakhtin (1982, 1991) sobre os gêneros discursivos para pensar os gêneros musicais[13] (parto, então, da idéia de que os gêneros musicais são categorias dinâmicas que tem limites móveis: suas fronteiras podem ora incluir o que antes era excluído e vice-versa. O gênero permite classificar os diferentes enunciados, fazendo com que se possa encontrar pontos em comum para organizar a multiplicidade das obras concretas. Mas os enunciados não acontecem no vazio, eles sempre retomam diálogos com enunciados anteriores, formando cadeias de enunciados. Isto nos remete a condição dialógica da linguagem segundo a qual todo enunciado depende de um diálogo e é constituído pela relação estabelecida na alternância de vozes. Neste quadro interpretativo podemos observar que as versões ou fusões contemporâneas, são possíveis graças a outros diálogos, empréstimos e distinções recíprocas que permitiram a organização dos gêneros populares modernos. Isto é, as composições e versões contemporâneas fazem parte de antigas cadeias de transformações não sendo, por tanto, variações sobre alguma autenticidade objetiva prévia. (Menezes Bastos, 1999) A pergunta pela origem ou originalidade perde relevância neste modelo.[14]

Ao examinar as trajetórias de um conjunto de músicos que trabalham no segmento da música rio-platense em Buenos Aires[15] podem se observar algumas características recorrentes.

13 Conforme a proposta de Menezes Bastos (1999) e Piedade (2003).

14 O problema das origens foi amplamente discutido na antropologia e na etnomusicologia. Carlos Sandroni, examinando a discussão sobre a síncope no samba brasileiro, também critica a avidez da indagação sobre as origens de certos traços musicais. (2001:24) E traz uma citação de Margareth Kartomi: "Ritmos e tambores africanos podem estar na origem da muitos ritmos sincopados do jazz. Mas seus significados musicais e extra-musicais foram totalmente transformados no novo contexto. Uma pesquisa sobre o jazz que se contentasse com remissões mecânicas a seus traços africanos, europeus ou outros estaria deixando de lado todo o processo pelo qual esta música foi criada" ("The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts", em *Ethnomusicology*, XXV/2, May 1982, pp. 227-49, citado em Sandroni, 2001: 23).

15 Refiro a pesquisa realizada entre 2004 e 2009, com apoio da Capes, que resultou na minha Tese de Doutorado "*Suena el Río.* Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires." (PPGAS, UFSC, 2009) Durante a pesquisa de campo na cidade de Buenos Aires, realizei, dentre outras

A maioria dos que são argentinos aprendeu e já trabalhou em alguns períodos da sua vida junto a músicos uruguaios, e vice-versa. A longo das suas trajetórias, muitos deles já estudaram, tiveram experiências que descrevem como aprendizados e/ou trabalharam tocando nos diferentes gêneros englobados na categoria rio-platense. Estes trânsitos, em muitos casos, fornecem aos músicos e artistas do carnaval a competência necessária para versionar músicas difundidas num gênero rio-platense conforme as prescrições de outro. A música rio-platense é repleta de tangos que são versionados como candombes ou como murga, milongas que são interpretadas como candombe argentino ou versionadas pelas murgas, e assim por diante. Essa possibilidade de transformação nas músicas do repertorio rio-platense, que ora vestem roupa de tango, de murga ou de candombe, é salientada pelos músicos como prova de uma certa mesmedade existentes entre os gêneros englobados nesta categoria. A proximidade cultural entre uruguaios e argentinos é, nesses argumentos, matéria que possibilita essas transformações. Porém, atentando para o caráter performativo da música, poderíamos pensar também que essa proximidade é tecida, como uma trama histórica, através de longas cadeias de transformações musicais e referências intermusicais.

Sabemos que existe uma combinação, em doses diferentes, de continuidade e de mudança em qualquer composição ou versão. Acredito que essa combinação decorre dos interesses e da disposição dos músicos, da mensagem que procuram transmitir. O que sem dúvida varia é o grau em que os intérpretes procuram obscurecer ou ressaltar os diálogos que suas músicas elaboram nas diferentes atuações. Quando se procura encarnar a figura do autor individual, tais diálogos são obscurecidos; quando se tenta evidenciar o pertencimento a uma tradição, se destaca o diálogo com as vozes do passado. Ingrid Monson elaborou o conceito de intermusicalidade para analisar as músicas que contêm referências e citações relativas a outras peças do passado. A autora recorre à metáfora da 'conversação através do tempo', ressaltando a dimensão historicista do conceito de dialogismo de Bakhtin. Através do conceito de intermusicalidade, ela explica a capacidade alusiva e intertextual da música e as formas como os sons e as canções podem referir o passado e oferecer comentários sociais. Na sua definição: *"The word intermusical is best reserved for aurally perceptible musical relationships that are heard in the context of particular musical traditions"*. (Monson, 2003: 127-128) Na citação musical, *"the quoted music material serves to index a prior performance iconically and place it in juxtaposition to the present. This intermusical moment of allusion points to the indexical capacity of music – that is, its ability to establish through aural means a point of spatio-temporal reference relative to its context of occurence"*. (2003: 188) Monson examina a improvisação no jazz norte-americano,

atividades, 59 entrevistas com músicos e artistas do carnaval que trabalham no segmento da '*música rioplatense*', examinando, dentre outros aspectos, suas trajetórias artísticas e os repertórios que trabalham.

mas parecem existir evidências de que grande parte das músicas populares latino-americanas é marcada pelo fenômeno da intermusicalidade.

Assim como as pessoas transitam entre um e outro gênero, acontece o mesmo com as músicas. Ao refletir sobre a diferença entre arranjo e composição, Menezes Bastos (2006) propõe pensar a história dos gêneros musicais modernos através das cadeias de transformações de uma mesma música. Assim, podemos entender a versão como forma de composição que exprime o caráter eminentemente social do fazer música, enquanto coloca em diálogo subjetividades e sentidos distantes no espaço e no tempo. No âmbito da musica rio-platense o fenômeno é observado no caso de músicas muito conhecidas que são transformadas (1) para ser interpretadas com outra letra –operação que os murgueros e murguistas referem como *astracanada,* os musicólogos como *contrafactum*, (2) segundo as prescrições de outro gênero, ou (3) fusionando dois ou mais deles. Alguns arranjos apresentam estes três tipos de transformação numa mesma obra. Apesar das mudanças, as versões geralmente permitem que as audiências reconheçam certa continuidade da música que serve de base ao arranjo. Esse reconhecimento é fundamental para a sua eficácia simbólica. A transformação somente faz sentido em relação a sentidos anteriores da mesma música. É por isso que considero útil pensar as sucessivas versões em seu plano relacional: assim como na linguagem o significado é produto da relação entre os signos (parafraseando Ferdinand de Saussure), no fenômeno sob exame as músicas fazem sentido em relação a outras pré-existentes.[16] No âmbito dos repertórios rio-platenses, as versões se encadeiam temporal e espacialmente observando-se, também, que cada uma faz sentido na relação com a/s música/s anterior/es que ela não é. O sentido da mensagem depende de os ouvintes reconhecerem a alusão a outras obras dessa tradição, o que lhes permite também integrar uma comunidade de intérpretes.

A atitude retrospectiva e a freqüente busca de repertório num gênero para interpretá-lo segundo pautas de outro me leva a pensar nas versões nos termos do *bricoleur*, que utiliza fragmentos pré-existentes para novos fins, elaborando novos significados. As explicações dos músicos sobre suas formas de composição e arranjo me permitiram observar que neste universo se valoriza o *'hacer nuestro'* (tornar nosso) através de experiências coletivas. Neste contexto, o investimento criativo em versões de músicas já conhecidas evidencia o valor da relação com o passado, que estabelece uma comunidade de sentido por sobre a criatividade inovadora que

16 Conforme Saussure (1945), um elemento qualquer se transforma em signo, isto é, adquire significado, de duas formas: (i) ao vincular-se temporal ou espacialmente a outros elementos similares ou (ii) ao ser compreendido em oposição a outros elementos, também similares, que poderiam ter sido utilizados mas não o foram. Lévi-Strauss explorou as idéias estruturalistas examinando, no plano da cultura, a noção de significado-por-oposição e de variações possíveis dentro de uma classe, mostrando que o método é adequado para avaliar diversos sistemas classificatórios.

forja indivíduos autônomos e originais. No contexto rio-platense, as versões são valorizadas por trazer a aura do tradicional às novas criações. Por um lado, ao combinar prescrições dos diferentes gêneros que constituem esta musicalidade, as versões elaboram relações sincrônicas entre eles, o que se expressa na metáfora de seu parentesco; por outro, os próprios músicos enfatizam que tais relações não são novas, mas uma antiga realidade. Assim, as versões de antigas músicas em gêneros diferentes daqueles com que elas foram criadas ou difundidas exploram os eixos horizontal e vertical, que representam as perspectivas da sincronia e da diacronia, respectivamente, para constituir uma tradição onde as relações entre esses gêneros são profundas no tempo.

Estas músicas, as transformações entre elas e os trânsitos (de pessoas de um pais para outro e entre trabalhos nos que se interpretam diferentes gêneros rio-platenses) contribuem a definir o que pode ser pensado como a mesmedade musical rio-platense. A noção de regionalidade, porém, se elabora historicamente no mesmo processo em que são definidas as diferenças nacionais e os limites entre os modos uruguaio e argentino de fazer música, murga e candombe. A proximidade entre uruguaios e argentinos, a porosidade dos limites que existem entre um e outro pais como entre os gêneros simbolicamente associados às respectivas nações, convivem com fricções decorrentes da diferença nacional.[17] Segundo Bakhtin (1982) as convenções que permitem a estabilidade dos gêneros representam forças centrípetas que por sua vez coexistem com outras que tendem à instabilidade dos gêneros e que representam as forças centrífugas da linguagem. As primeiras contribuem à centralização e hierarquização; as segundas ao pluralismo. As forças centrípetas apontam ao nível do sistema, as centrífugas ao nível social do uso da linguagem. Tais idéias foram elaboradas para examinar a criação verbal e a linguagem, mas descrevem uma dinâmica que ao parecer perpassa muitos domínios da atividade humana. Lévi-Strauss descreve os mecanismos que conduzem à diversidade das culturas mesmo em situações de encontros e trocas entre grupos diferentes, em termos similares: "Existem nas sociedades humanas, simultaneamente em elaboração, forças trabalhando em direções opostas: umas tendem à manutenção, e mesmo à acentuação dos particularismos; as outras agem no sentido da convergência e da afinidade". (1993: 331)

Para alguns músicos os estilos uruguaio e argentino de fazer música não devem se confundir nem se misturar, convicção que justifica os esforços para fazer com que a variabilidade normal da música não decorra numa aproximação aos gêneros característicos do pais vizinho. Deste modo, podemos afirmar que a ênfase na noção de regionalidade encaminhada em alguns trabalhos musicais se torna possível sob a condição de existirem práticas musicais que destacam o valor dos limites entre os gêneros e entre as duas nações. Essas músicas se inscrevem

17 Utilizo o termo no sentido de 'fricção de musicalidades' desenvolvido por Piedade (2003), quem se inspira por sua vez no conceito de fricção inter-étnica elaborado por Roberto Cardoso de Oliveira.

num diálogo histórico no qual regionalismo e nacionalismos convivem tensamente, um se alimentando do outro.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mickail. *Estética de la creación verbal*. Mexico: Siglo XXI. 1982.

_____. *Teoría y Estética de la Novela*. Madrid: Taurus. 1991.

KARTOMI, Margareth. "The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts", em *Ethnomusicology*, XXV/2, May 1982, pp. 227-249.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1993 [1950]. "Raça e História". Em *Antropologia Estrutural Dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. Pp. 328-366.

MENEZES BASTOS Rafael José de. "A origem do samba como invenção do Brasil (porque as canções têm música?)", *Revista Brasileira de Ciencias Sociais*, 31: 156-177. 1996.

_____. "Músicas latino-americanas hoje: musicalidades e novas fronteiras", em Rodrigo TORRES, (ed.) *Música Popular em America Latina*, Actas del II Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Santiago de Chile: Fondart. 1999.

_____. "Conflito, Lamentação e Irrisão na Música Popular Brasileira: Um Estudo Antropológico sobre a Saudosa Maloca de Adoniran Barbosa – O que é Arranjo - Composição?" Inédito. 2006.

MONSON, Ingrid. *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press. 2003.

OIM (Organización Internacional para las migraciones). *El perfil de los uruguayos censados en la Argentina en 1991.* Buenos Aires: OIM. 1997.

PIEDADE, A. T. de C. "Brazilian Jazz and Friction of Musicalities", em TAYLOR ATKINS, E. (Ed.) *Jazz Planet*. Mississipi: University Press of Mississipi/Jackson. 2003.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro(1917-1933)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ. 2001.

VEGA, Carlos. "Mesomusic. An essay on the music of the masses", *Ethnomusicology, 10 (1):1-17.* 1966.

DO ALTO RIO NEGRO PARA O PARÁ: ETNOGRAFIA E AHÃDEAKÜ

Mariana Gabbay M. Braga
marigabbay@yahoo.com.br
UFPA

Resumo
o presente texto conta um pouco sobre o trabalho de campo em minha pesquisa referente ao repertório denominado *Ahãdeakü*, repertório musical feminino proveniente da cultura indígena do noroeste da Amazônia. Neste trabalho, tive oportunidade de conhecer duas senhoras indígenas do Alto Rio Negro residentes em Belém do Pará. Meu objetivo aqui é relacionar as informações colhidas com as informantes aos acontecimentos históricos da etnografia do Alto Rio Negro que, por sua vez, tiveram também algum reflexo sobre o repertório *Ahãdeakü*, pormenorizando os efeitos do contato desta cultura indígena com a cultura urbana. Pude, assim, observar como se deu o processo de gerenciamento da identidade e dos valores culturais para estas duas senhoras indígenas nas circunstâncias específicas do contexto urbano, o que me levou também a fazer algumas considerações a respeito da noção de "campo" dentro da pesquisa etnomusicológica.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Trabalho de Campo. *Ahãdeakü*.

Abstract
this text is about the field work in my research with the Ahãdeakü, indian female musical repertoire from the Northwest Amazon. In this work, I have met two Indian ladies from Upper Rio Negro that live in Belém do Pará. My purpose here is to relate the information of the interview to the Upper Rio Negro's history and the repertoire Ahãdeakü and see how this indian culture reacted to the contact with the urban culture. Thus, I could observe how the management of identity and cultural values occurred in this particular situation, which also leads me to make some considerations about the notion of "field" within the ethnomusicological research.

Key-words*: Ethnomusicology. Fieldwork. Ahãdeakü.*

Minha pesquisa de mestrado, ainda em andamento, tem como objeto de investigação o repertório musical feminino *Ahãdeakü*, também chamado de *Hãde Hãde* pelos indígenas da região do Alto Rio Negro, no extremo noroeste do Amazonas. Apesar de o repertório ser originário desta região, realizei uma pequena parte da pesquisa de campo em Belém do Pará, entrevistando duas senhoras do Alto Rio Negro que residem na cidade há muitos anos. Neste trabalho, minha intenção é fazer uma breve contextualização do repertório para, em seguida, tratar dos dados presentes no depoimento das duas informantes, dados estes que guardam muito da própria história indígena do Alto Rio Negro e que fornecem direções para a compreensão do repertório *Ahãdeakü* em situação de contato com a cultura urbana. O contexto urbano também propicia discussões a respeito da noção de "campo" e suas re-significações na era pós-moderna para a etnomusicologia, as quais faço nas considerações finais do texto. Porém, antes de come-

çar, gostaria de ressaltar que as circunstâncias relatadas pelas entrevistadas, em certos momentos, são bastante específicas em razão de suas próprias histórias de vida e, portanto, exige cautela com as generalizações excessivas. Contudo, o relato oferece, sem dúvida, muita riqueza de informações extremamente condizentes com a história e a cultura da região do Alto Rio Negro.

O *Ahãdeakü*

O *Ahãdeakü*, também chamado de *Hãde Hãde*, figura em uma das categorias de repertórios musicais das etnias de língua tukano oriental, no Alto Rio Negro. De acordo com trabalho realizado em São Gabriel da Cachoeira, município do Amazonas situado na Bacia do Alto Rio Negro e de população majoritariamente indígena, tais repertórios são classificados em: "de fora", gêneros musicais urbanos; "da região", músicas que fazem parte da cultura da região, mas não são indígenas; e "culturais", música indígena propriamente dita (ver Barros, 2006). A categoria "cultural" constitui o conjunto de repertórios musicais indígenas do qual o *Hãde Hãde* faz parte. O que caracteriza o repertório é o seu caráter feminino. Ele é o único repertório no qual as mulheres cantam, sendo todos os outros gêneros, tanto vocais quanto instrumentais, pertencentes aos homens e é, portanto, um repertório vocal. Nas sociedades indígenas do Alto Rio Negro homens e mulheres têm seus papéis definidos por uma forte organização social e isto se reflete igualmente em seu comportamento cultural e musical. Na maior parte das cerimônias, dos rituais, das manifestações artísticas, incluindo as musicais, a participação masculina é predominante. Cabe ao homem o conhecimento dos mitos, dos cantos e das danças. A figura do *Bayá*, o "tradicional conhecedor dos cantos e danças indígenas" (Barros, 2006, p. 29), representa perfeitamente esta característica sócio-cultural.

Diante disto, o repertório feminino é a oportunidade que as mulheres têm para se expressarem musicalmente e emocionalmente. De maneira geral, a temática das canções diz respeito aos processos de mudança de residência e deslocamento espacial vividos pelas mulheres após o casamento. Quando uma união matrimonial acontece, a esposa deve acompanhar seu marido para viver em sua comunidade (padrão de residência virilocal), um grupo indígena com o qual ela não compartilha a mesma língua devido à regra de exogamia lingüística[1]. Na região, as distâncias são bem grandes em conseqüência da extensão geográfica do território e as comunidades estão espalhadas pela área, o que deixa as mulheres recém-casadas bastante desconfortáveis com a distância de seus povoados natais e com a situação de ter que viver em um lugar ainda desconhecido. Nestas circunstâncias, as mulheres são vistas como indivíduos à margem

1 A exogamia caracteriza uniões matrimoniais entre indivíduos que não pertencem ao mesmo grupo social, étnico, religioso, etc. Na região do Alto Rio Negro, "por causa da regra de exogamia lingüística, um homem deve se casar com uma mulher que fale uma língua diferente da dele" (Lasmar, 2005, p. 53).

do grupo, o que acarreta um abalo emocional considerável por sentirem-se deslocadas junto aos parentes do marido e angustiadas por estarem distantes de seus próprios parentes e de sua comunidade de origem. Sendo assim, as mulheres, sejam elas esposas, filhas ou irmãs, têm sua posição na organização social demarcada pela "noção de outro" e, portanto, "a alteridade da mulher está estreitamente vinculada à organização social que a posiciona à margem do grupo, como esposa e como irmã" (Lasmar, 2005, p. 127). Temáticas como a "localidade" (Piedade, 1997, p. 87) e a "exterioridade" (Lasmar, 2005, p. 84), presentes no repertório, fazem transparecer o deslocamento espacial e a mudança de residência na virilocalidade experimentada pelas mulheres indígenas do Alto Rio Negro. Assim sendo, a música aparece como representante e agente comunicativo desta situação de deslocamento.

Em alguns estudos, o repertório *Ahãdeakü* é considerado como cantos profanos em contraposição ao canto masculino religioso, no qual as cantoras fazem um convite aos presentes para beber *caxiri* (bebida fermentada extraída da macaxeira e fabricada na região), além de fazer menção a episódios de sua vida pessoal (Bruzzi, 1977, p. 267). Ou ainda, são apresentados como um misto de saudação e lamento praticado nas cerimônias de troca conhecidas como *dabucuris*. Nestas ocasiões, as mulheres casadas, cantando nas diferentes línguas indígenas da região, referem-se a si mesmas como "outro povo" que se "mistura" à comunidade dos maridos (Chernela, 2003, p. 794). Em relação às práticas conjugais e padrões de residência, é preciso atentar para o fato de que estão se modificando dentro da realidade urbana e, portanto, o trabalho de campo se faz decisivo para a investigação destes pormenores, trabalho este que será realizado em breve.

Todas as características do repertório *Ahãdeakü* apresentadas acima demonstram conexão com trabalhos mais abrangentes sobre a música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul. De acordo com tal literatura, a música nestas sociedades apresenta certas linearidades, ainda que os autores as considerem como hipotéticas, que também estão presentes no repertório *Ahãdeakü*. A primeira delas diz respeito à centralidade da música na "cadeia intersemiótica do ritual", funcionando como um "sistema *pivot*" que filtra e traduz outros conteúdos e elementos discursivos, sejam eles verbais ou não (Menezes Bastos, 2007, p. 297). No caso do *Hãde Hãde*, a música desencadeia e propicia as circunstâncias ideais para a expressão feminina, expressão esta que não ocorre em outros repertórios da mesma região. Através da música, estas mulheres têm a oportunidade contar suas histórias e expressar seus sentimentos. Esta expressão conduz a outra marca relevante na música das sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: a variação. Tendo em vista que no repertório *Ahãdeakü* são contados relatos de vida pessoal, não surpreende que as letras sejam improvisadas no momento do canto e conseqüentemente, as estruturas rítmico-melódicas das canções não sejam rígidas e sim flexíveis. Processos

de aumentação e diminuição são claramente perceptíveis nas canções, assim como o uso de variações rítmicas para que a melodia e a letra se encaixem. As estruturas rítmico-melódicas, no entanto, talvez façam parte de certa sonoridade já presente em seu imaginário sonoro, do qual as cantoras se utilizam para improvisar suas canções. Portanto, no que diz respeito à estrutura melódica, esta parece ser pré-existente, mas a letra é improvisada (Piedade, 1997, p. 88). Note-se ainda que "o conhecimento desse gênero musical implica no domínio dos padrões de variação do motivo inicial e capacidade de improvisação e adequação do texto a esses motivos" (Barros, 2006, p. 152 - 153).

Tariana e Dessana em Belém do Pará

Fui ao encontro destas duas senhoras na esperança de colher informações sobre o repertório em questão. Chegando ao local, fui recebida pela anfitriã da casa que forneceu algumas informações a respeito das indígenas antes de chamá-las para a entrevista. Prosseguirei identificando as duas pelo nome da etnia a que pertencem.

A senhora Tariana é natural de São Gabriel da Cachoeira, de pai Tariana e mãe Tukano. Ficou órfã na infância e foi levada pelas freiras para viver na missão. A senhora Dessana nasceu na comunidade de São Paulo, no Rio Papuri. Sua mãe era Pira-tapuya e seu pai era Dessana, ambos colombianos. Também ficou órfã na infância e foi levada pelas freiras para a missão de Taracuá. Nenhuma das duas sabe dizer exatamente a idade que têm. A julgar pelo fato de que ambas viviam em missões salesianas (São Gabriel da Cachoeira e Taracuá), calcula-se que tenham entre 70 e 80 anos. Os salesianos chegaram ao Alto Rio Negro por volta de 1916. Darcy Ribeiro fala resumidamente sobre a presença das missões salesianas no Rio Negro:

> Para os índios representaram uma fonte de vários benefícios: pagavam corretamente o trabalho que lhes prestavam ou os artigos que vendiam... defendiam-nos muitas vezes das violências dos balateiros e regatões, prestavam-lhes alguma assistência médica e mantinham escolas primárias e profissionais (Ribeiro, 1970, p. 35).

As duas indígenas foram trazidas para viver em Belém ainda jovens pelo tenente-coronel Protásio de Oliveira, figura importante para a aeronáutica que "por meio do Correio Aéreo Nacional, seria o idealizador do assim chamado 'Binômio FAB/Missões', precursor da ideologia de integração nacional na Amazônia" (Andrello, 2006, p. 133). "Nós viemos ajudar aqui, né" (Tariana, 2010), diz a senhora referindo-se ao fato de terem sido trazidas para ajudar nas tarefas domésticas. Este costume foi, na verdade, bastante comum no passado quando as meninas eram trazidas do interior para "trabalhar em casa de família". Não me cabe aqui discutir a lisura deste costume, apenas posso afirmar com toda segurança que minhas informantes são tratadas como

membros da família. Desde então, estas senhoras vivem com a família do tenente-coronel e chegaram a passar uma temporada em Paris, quando a família lá esteve.

Inicialmente, ambas se mostraram bastante tímidas, alegando que não se recordavam de nada sobre as músicas e as danças do Alto Rio Negro porque vieram muito jovens para Belém e seus parentes eram todos civilizados:

> Agora eles tão sempre assim, como eles tão, como é... tribo deles eles não querem perder, aí eles tão cultivando a mesma coisa. Querem preservar pra família deles, pra dar valor. Aí velho morre, aí ele vai passando pros filhos e pros netos, mas a gente não tem isso (Dessana, 2010).

Ambas afirmaram não visitar a terra natal há muitos anos e disseram não estar mais acostumadas à "vida na roça". No Alto Rio Negro o cultivo da mandioca é tarefa das mulheres, "agricultoras por excelência" (Ribeiro, 1995, p. 115). Embora, hoje em dia, muitos maridos acompanhem suas esposas à roça. "a maior parte das atividades envolvidas no cultivo e no preparo da mandioca possui uma forte conotação feminina" (Lasmar, 2005, p. 107).

Quando finalmente esclareci que gostaria de saber se elas se lembravam de algo sobre o *Hãde Hãde*, ambas deram uma gargalhada: "É uma brincadeira deles, música do passado" (Dessana, 2010). Minhas informantes utilizaram durante todo o tempo da entrevista apenas a expressão *Hãde Hãde* em lugar de *Ahãdeakü*. Ainda não tive oportunidade de especular a respeito do significado e do uso das expressões. Portanto, darei prosseguimento ao texto utilizando a expressão empregada pelas duas senhoras. Pouco a pouco, pelo que pude compreender, as informantes foram recordando de uma ocasião em que presenciaram uma terceira pessoa cantar a canção. Perguntei a elas o que a canção dizia e disseram, então, que a letra falava sobre a chegada dos "brancos", a civilização, o contato com os missionários, as grandes festas que eram realizadas após uma temporada de trabalho e sobre "Manduca". Alguns autores relatam que "manduca" é como era chamado o comerciante chamado subprefeito Manoel Antônio de Albuquerque, de origem portuguesa, que cometia atos de violência e repressão a fim de manter o controle da mão-de-obra indígena (Andrello, 2006, p. 104; Wright, 2005, p. 213).

Neste momento, percebi que as indígenas falavam a língua Tukano fluentemente entre si. Após cerca de meia hora de entrevista, as senhoras concordaram em cantar a canção de *Hãde Hãde*, a mesma que foi cantada na ocasião mencionada acima. Novamente, perguntei a elas o que dizia a letra da canção que elas traduziram por: "os padres começaram a civilizar a gente lá" (Tariana, 2010); "muita gente está assistindo nossa festa, muito bonito nossa festa... a gente tá tudo feliz com eles, é muita gente" (Dessana, 2010). As duas senhoras cantaram, ainda, a canção "Noite Feliz" em língua Tukano que disseram ter sido ensinada a elas pelas freiras das missões.

Ao contrário do que afirmavam, percebi que a memória da canção de *Hãde Hãde* estava muito viva em suas mentes, pois, ao cantá-la, sua performance foi de bastante precisão. Acredito que novos encontros possam ser válidos para avivar ainda mais suas memórias e, com o estreitamento de nossa relação de amizade, possam ter mais confiança na minha pessoa e sentir-se mais à vontade em minha presença.

Considerações Finais

Com esta experiência em campo, tive de confrontar certas particularidades a serem consideradas, primeiramente, no que diz respeito à redefinição de "campo". É fato que o contexto que envolve uma manifestação artística é determinante principalmente em se tratando de música indígena. É bastante difícil imaginar qualquer manifestação de música indígena funcionando de maneira autônoma, com a conotação estética da música ocidental, completamente independente de outros fatores que envolvem a sua realização. Apesar de tudo isto, o ambiente em que se deu este trabalho de campo diverge consideravelmente do ambiente da aldeia ou mesmo do ambiente de uma cidade "indígena", como São Gabriel da Cachoeira. Aqui, a imagem de "campo" difere bastante da noção clássica presente no imaginário dos etnomusicólogos:

> In my student days, an ethnomusicological fieldwork was represented as someone working in an isolated village, living in conditions of considerable privation, having to make do with a monotonous diet shared with the villagers, living without running water, to say nothing of indoor plumbing, communicating for the longest time with sing language, perhaps the first outsider to confront the community[2] (Nettl, 2005, 184).

Neste trabalho, não precisei sequer sair de meu próprio bairro para encontrar minhas informantes. De fato, esta tem sido uma das discussões dentro do campo da etnomusicologia. Talvez a razão para que ocasiões como esta se tornem possíveis hoje em dia seja a modificação da distribuição das pessoas pelo mundo que ocorreu e continua ocorrendo por inúmeras razões, sem falar na influência do progresso tecnológico sobre esta questão. A população de hoje está se tornando cada vez mais urbana. No passado, esta configuração foi modificada por processos históricos tais como as guerras e a colonização. Atualmente, as razões podem ser diferentes, porém o movimento parece ser até mais intenso do que anteriormente. Hoje, as pessoas buscam por uma melhor qualidade de vida. Desta forma, considerando que as pessoas estão em cons-

2 Nos meus tempos de estudante, um trabalho de campo etnomusicológico era representado por alguém trabalhando em uma aldeia isolada, vivendo em condições de privação consideráveis, tendo de se contentar com uma dieta monótona partilhada com os moradores, vivendo sem água corrente, para não dizer nada de água encanada, e se comunicando durante a maior parte do tempo com linguagem de sinais, talvez o primeiro forasteiro a confrontar a comunidade. Tradução minha.

tante movimento pelo globo, a música que elas produzem, transmitem e consomem também se movimenta com elas:

> It may seem reasonable to put musical facts on a map, but in this context we have to make into account the strong tendency of music to be constantly on the move. I have noted that songs, "the most indefatigable tourist", move around the world, but mostly they move on the back (or in the heads) of people who change their residence[3] (Nettl, 2005, p. 334).

No que diz respeito à minhas entrevistadas, a razão de terem mudado de residência é um tanto especial, mas não incomum e com certeza ilustra um processo de deslocamento espacial, não aquele vivido pelas mulheres recém-casadas do Alto Rio Negro que, em razão da virilocalidade, deviam viver com seus maridos em outra comunidade, mas um outro, que conta um pouco da própria etnografia de seus povos e etnias. Quanto ao repertório, apesar da manifestação singela que me apresentaram, não restam dúvidas de que elas o carregam ainda consigo. Não posso avaliar o quanto ele está presente no cotidiano destas senhoras, mas os traços de suas histórias de vida e da história de sua terra natal, o Alto Rio Negro, se manifestaram através dele. Da mesma forma, não tenho idéia do quanto foi revelado e do quanto foi omitido pelas informantes. Numa brincadeira entre si, uma delas chegou a dizer: "eu não me lembro, mas ela canta todo dia" (Dessana, 2010). Pelo discurso musical das entrevistadas e o modo pelo qual foi apresentado, "sentimentos sociais e culturais e convicções são produzidos, construídos, reproduzidos e reconstruídos" (Smiers, 2006, p. 121). É perceptível que estes sentimentos e convicções se modificaram e se transformaram na medida em que suas vidas foram entrando contato com a maneira urbana de viver. Contato que se deu de maneira bem especial e diferente da maneira de seus conterrâneos.

Referências citadas

ANDRELLO, Geraldo. **Cidade do Índio: transformações e cotidiano em Iauaretê**. São Paulo: Editora UNESP: ISA; Rio de Janeiro: NUTTI, 2006.

BARROS, Líliam. **Repertórios Musicais em trânsito: música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira, AM**. Salvador. Bahia. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006.

BRUZZI, Alcionílio da Silva. **A civilização indígena do Uaupés**. Roma: LAS, [1949] 1977.

3 Pode parecer razoável colocar os fatos musicais em um mapa, mas, neste contexto, temos de levar em conta a forte tendência da música de estar em constante movimento. Eu tenho notado que as canções, "o turista mais incansável", movem-se ao redor do mundo, mas principalmente movem-se nas costas (ou na cabeça) de pessoas que mudam de residência. Tradução minha.

CHERNELA, J. Language Ideology and Women's Speech: Talking Community in the Northwest Amazon. **American Anthropologist**. v. 105, n. 4, p. 794-806, dezembro. 2003.

LASMAR, Cristiane. **De volta ao lago de leite: gênero e transformação no Alto Rio Negro**. São Paulo: Editora UNESP: ISA; Rio de Janeiro: NUTI, 2005.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 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.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts**. University of Illinois Press, 2005.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. **Música Ye'pâ-masa: por uma antropologia da música no alto Rio Negro**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1998.

RIBEIRO, Berta G. **Os Índios das Águas Pretas**. São Paulo: Companhia das Letras: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

RIBEIRO, Darcy. **Os Índios e a Civilização**. Petrópolis: Vozes, 1970.

SMIERS, Joost. **Artes sob pressão: promovendo a diversidade cultural na era da globalização**. São Paulo: Escrituras Editora: Instituto Pensarte, 2006.

WRIGHT, Robin M. **História Indígena e do Indigenismo no Alto Rio Negro**. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Instituto Socioambiental – ISA, 2005.

A MÚSICA DO OPRIMIDO: SABERES, PODERES, PRÁTICAS E PROCESSOS NO PROTAGONISMO JUVENIL

Mário Lima Brasil
mariobr@terra.com.br

RESUMO
A temática se insere em um projeto proposto dentro do Programa de Educação Tutorial (PET) da Universidade de Brasília (UnB). Campo de estudo interdisciplinar, abrange áreas, para além da Música, como Serviço Social, Antropologia, Educação, Artes, Sociologia e Psicologia, utiliza como referencial teórico a Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire. Segundo ele, apenas por meio da libertação do oprimido poderemos libertar o opressor, consequentemente ao primeiro cabe iniciar o processo de libertação do segundo. Para tanto, são lançados como objetivos, compreender os saberes e a produção do conhecimento musical nos espaços não formais de educação, realizar permuta científica entre estudantes da graduação e participantes de comunidades em nível de vulnerabilidade social, a fim de analisar os impactos da música num movimento transversal da Universidade com as iniciativas a serem definidas. Como abordagem metodológica, serão realizadas oficinas de capacitação, mapeamento das iniciativas que utilizem à musica como ferramenta de inclusão social e observação direta intensiva, através de observação, entrevistas, questionários e avaliação. Esperamos concretizar o tão buscado processo de libertação, através da música, com esta ação educativa.

Palavras- Chave: Música do Oprimido, Paulo Freire, Vulnerabilidade Social

ABSTRACT
The theme is part of a proposed project within the Tutorial Education Program(PET)), University of Brasília (UnB). Interdisciplinary field of study, includes areas beyond music, such as Social Work, Anthropology, Education, Arts, Sociology and Psychology. Uses as a theoretical Pedagogy of the Oppressed by Paulo Freire. He said only through the liberation of the oppressed can liberate the oppressor, therefore it is the first to initiate the release of the second. This idea will be released as goal, to understand the knowledge and knowledge production in musical spaces non-formal education, conduct scientific exchange between graduate students and participants in community level social vulnerability in order to analyze the impact of music in a transversal movement between University and initiatives to be defined. Methodological approach will be carried out by capacity building workshops, mapping of the initiatives that use music as a tool for social inclusion and intensive direct observation, through observation, interviews, questionnaires and evaluation. We hope to achieve the much sought liberation process, through music, with this educational activity.

Keywords: *Music of the Oppressed, Paulo Freire, Social Vulnerability*

1 INTRODUÇÃO

Enquanto ferramenta no processo educativo, o Programa de Educação Tutorial (PET) integra ensino, pesquisa e extensão, objetivando a melhoria da formação dentro da graduação. Para isso, o Programa engaja os estudantes em atividades acadêmicas e extracurriculares, incentivando a participação em conjunto, uma vez que os grupos são compostos por no máximo 12 integrantes bolsistas, podendo incluir alunos colaboradores e/ou voluntários, sob a orientação de um tutor (Tosta, 2006).

Segundo autora acima citada,

> "o PET foi criado e implantado em 1979 pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) com o nome "Programa Especial de Treinamento", sendo rebatizado em 2002 durante o VIII ENAPET (Encontro Nacional dos grupos PET) pelo então Ministro da Educação Prof. Cristovam Buarque." (Tosta, 2006)

Advindo de um movimento elitista, o Programa avançou de tal modo, que permeia suas particularidades, em currículos comuns aos mesmos cursos no país, pois o aspecto sócio- cultural pesa sobre a vivência com diferentes realidades e demandas sociais. Essas atividades viabilizam a transformação social a partir do conhecimento e a produção de conhecimento através da prática, além de possibilitar o exercício da cidadania e reflexão sobre questões relevantes à nossa sociedade, como a inclusão social.

Contudo, sabemos que o processo de inclusão social não é contemplado em todas suas interfaces, pois numa visão mais antropológica, a sociedade pós-moderna vive uma incógnita na construção de sua identidade cultural, que transparece nas relações entre indivíduos de nichos diferentes.

Nesse contexto, a proposta de Paulo Freire, *Pedagogia do Oprimido*, baseada no reconhecimento do homem de sua posição enquanto membro marginalizado, inserido num contexto de dominação e de exploração de classes sociais com interesses antagônicos, é entedida como referencial teórico mais concernente com a temática proposta.

O educador explica que os oprimidos possuem o direito e o dever de lutarem pelas conquistas objetivas de todos, como educação, ciência, cultura, saúde, já que não devem ser privilégios de grupos e/ou classes hegemônicas. Isso mostra a visão contemporânea do estudioso, que teve em sua teoria, aporte filosófico de Jaspers e outros, lançando esse conceito num período de ditadura, sendo totalmente aplicáveis e ainda, inovadores no contexto atual.

Paulo Freire retrata que a adaptação a uma nova realidade traz temor aos oprimidos que, ao invés de lutarem pela libertação de si mesmos e dos próprios opressores, preferem se transformar em novos opressores. É o *complexo colonial* de subserviência, presente na própria estru-

tura da personalidade do brasileiro em sua maioria, conforme Roland Corbisier.

Zuin (1995, p.180) aconselha que "o brasileiro necessitaria ser reeducado, deixando para trás a chamada fase da consciência ingênua, ao atingir a fase da consciência crítica", pois a produção cultural no país, está cada vez mais massificada, o que significa, objetivamente, maior produção de símbolos que elementos racionais e a esse despeito, o mesmo autor insere o termo *semicultura* (p.182) ao processo educacional, "onde a instrumentalização da produção simbólica predomina em relação à dimensão emancipatória presente na própria racionalidade".

No cerne desta questão, a *música* pode ser caracterizada como processo de mediação e sua transversalidade, como indutora de políticas públicas, capazes de redefinir os conceitos simbólicos na cultura.

Logo, o ponto de convergência entre a música e as ideias revolucionárias *freiriana*, num novo projeto sócio-pedagogico-musical, reside no fato que esta manifestação artística constitui-se, em sua essência, uma linguagem não-verbal, contribuindo numa modalidade educacional tão importante quanto a leitura.

Podemos dizer, parafraseando Freire, que aprender a ouvir é aprender a se comunicar sonoramente com o mundo. É aprender a expressar, por meio dos sons, suas idéias, seus sentimentos. É dar ao ser humano a oportunidade de 'ser mais'. "aprender a ler é aprender a dizer a sua palavra. E a palavra humana imita a palavra divina: é criadora" (Freire, 2005, p. 2).

Merrian *apud* Hummes (2004, p.18) afirma que a música tem em seu "uso" em sua "função" perfis distintos: o primeiro se refere ao contexto na qual a música é aplicada socialmente, enquanto o segundo trata do porquê ser empregada, onde reside propósitos maiores de sua utilização.

Expressão emocional, prazer estético, divertimento e entretenimento, comunicação, representação simbólica, reação física, imposição de conformidade às normas sociais, validação das instituições sociais e dos rituais religiosos, contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura, contribuição para a integração da sociedade são funções da música na sociedade destacadas Merrian *apud* Hummes (2004, p. 19). Abaixo o detalhamento das funções, segundo a referência em destaque:

Função de expressão emocional: essa função está ligada à capacidade de liberação de sentimentos que a música possui, assim como da manifestação da criatividade e a expressão de hostilidades.

Função do prazer estético: estética essa que deve ser vista tanto do ponto de vista do criador quanto do contemplador. Função de divertimento, entretenimento: essa é função da música que está presente em todas as sociedades.

Função de comunicação: a música é um poderoso instrumento de comunicação. Mer-

riam aponta que a música não é uma linguagem universal, mas, sim, uma linguagem moldada nos termos da cultura da qual ela faz parte. Assim, ela comunica informações diretamente àqueles que entendem a linguagem que está sendo expressa.

Função de representação simbólica: a música funciona em todas as sociedades como símbolo de representação de outras coisas, idéias e comportamentos sempre presentes na música.

Função de reação física: há alguma hesitação por parte de Merriam no que se refere aessa função da música. O fato é que a música extrai resposta física das pessoas. "A música também excita e muda o comportamento dos grupos; pode encorajar reações físicas de guerreiros e caçadores", por exemplo.

Função de imposição de conformidade às normas sociais: "músicas de controle social têm uma parte importante num grande número de culturas, tanto por advertência direta aos sujeitos indesejáveis da sociedade quanto pelo estabelecimento indireto do que é ser considerado um sujeito desejável na sociedade." (Hummes, 2004, p. 19).

Função de validação das instituições sociais e dos rituais religiosos: essa função é muito parecida com a anterior. Que a música é utilizada para validar práticas religiosas e determinadas instituições sociais, como a família por exemplo, é muito facilmente identificável, é talvez seu uso mais antigo.

Função de contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura: partindo do pressuposto de que a música possui todas as funções citadas acima, fica evidente sua contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura. "Nem sempre outros elementos da cultura proporcionam a oportunidade de expressão emocional, diversão, comunicação, na extensão encontrada em música. Para Merriam, a música é, em um sentido, uma atividade de expressão de valores, um caminho por onde o coração de uma cultura é exposto sem muitos daqueles mecanismos protetores que cercam outras atividades culturais que dividem suas funções com a música." (Hummes, 2004, p. 19)

Função de contribuição para a integração da sociedade: "ao promover um ponto de solidariedade, ao redor do qual os membros da sociedade se congregam, a música funciona como integradora dessa sociedade" (Hummes, 2004, p.19).

Merrian, citado por Hummes (2004, p. 19) aponta para o fato de que essa lista de funções pode ser expandida ou condensada. Mas, de modo geral, ela resume bem as funções da música na cultura humana.

Em consonância com os ideais do PET e do próprio Freire, a última função de integrar a sociedade, melhor agrupa o social em termos de soliderаridade de trabalhos coletivos e a representatividade da música para a expressão cultural da comunidade.

Com efeito, este projeto se alinha ao social, pois desvela aos estudantes dos cursos de Graduação da UnB, que pertençam às comunidades com perfil de *vulnerabilidade social*, responder *em si* e *para os outros* o que este recurso educacional é capaz de contemplar.

Todavia, esta situação limitadora de vulnerabilidade social precisa ser repensada como pontua Guareschi (2007, p.17), ao apontar "o paradoxo existente nas intervenções dos programas de políticas públicas que buscam a inclusão, mas partem de uma postura excludente em relação ao seu público alvo".

A vulnerabilidade está na total ou parcial falta de acesso a materiais e serviços que possam preencher aquilo que pode tornar o indivíduo vulnerável. Recursos e habilidades são insuficientes e/ou inadequados para lidar com as oportunidades oferecidas pela sociedade (Guareschi, 2007,p. 18).

Para esta mesma autora supracitada, essas oportunidades dão visibilidade para ascender a maiores níveis de bem-estar e/ou diminuir os riscos de precariedade das condições de vida, e afirmamos também, que este fato pode ser desencadeado tanto em grupos como atores individuais, cabendo a cada o poder de decisão, de forma coletiva ou não.

Ainda nessa lógica, frizamos que a estratificação social e econômica também marca a característica de *mobilidade social*, problematizada por Guareschi (2007, p.18) como fator restritivo ao acesso dos materiais e serviços, fundamentais para o crescimento das populações "incluídas".

Somado a estes argumentos, o próprio indivíduo na situação de vulnerabilidade social é classificado por muitos como incompetentes e aqui cabe o trecho de Coimbra *apud* Guareschi (2007,p.21) que fala como procede a educação para os "excluídos":

> "Esses saberes chegam às classes subalternizadas como algo totalmente fora de seu mundo, de seu alcance: desconhecem como foram produzidos e para que servem. Com isso, são convencidos de que todos aqueles que não possuem informações competentes e científicas não podem expressar suas opiniões, já que estão longe da verdade e, portanto, se encontram efetivamente excluídos. Isso pode corroborar para a acomodação de populações tidas como excluídas, inibindo possíveis desejos e a possibilidade de lutar pelos seus direitos. Assim, a crítica que empreendemos não diz respeito à existência em si das políticas públicas, mas à necessidade de análise de como estas se constituem, que saberes e lógicas operam e como constituem os sujeitos sobre os quais intervêm, assinalando o paradoxo presente, mas nem sempre percebido, nas chamadas ações sociais ou políticas públicas de inclusão."

Essas são situações-limites, que segundo Zuin (1995, p.187) devem ser rompida pelos oprimidos, a fim de compreende-las como parte de uma totalidade que precisa ser problematizada.

Assim, podemos concluir que a música vem servindo a humanidade como uma ponte

entre a alienação e a interação, podendo conduzir o indivíduo de um pólo a outro. Tanto pode elevar a capacidade crítica do indivíduo, aumentando sua capacidade perceptiva frente à realidade, como servir de instrumento para embrutecê-lo ainda mais. Estamos propondo através do Grupo PET Conexão de Saberes "Música do Oprimido: Saberes, poderes, processos e práticas no protagonismo juvenil" do Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares da UnB (CEAM), que a troca com a realidade das populações oprimidas, eleve a capacidade crítica do grupo, ao mesmo tempo que integra mais ainda no contexto acadêmico os estudantes oriundos dessas comunidades, permitindo que a interação traga desenvolvimento de idéias que possam ser embriões de metodologias sócio pedagógica-musicais emancipadoras.

O próprio Paulo Freire reconhece que a mera instrumentalização não significa o fim da debilidade (Zuin, 1995,p.188), mas reafirma que os oprimidos nunca poderiam ser os responsáveis pelo início da barbárie, uma vez que eles são seu resultado.

2 OBJETIVOS

Gerais:

Este projeto tem como objetivo geral compreender os saberes e a produção do conhecimento musical nos espaços não formais de educação, realizar permuta científica entre estudantes da graduação e participantes de comunidades em nível de vulnerabilidade social, a fim de analisar os impactos da música num movimento transversal da Universidade com as iniciativas a serem definidas no Distrito Federal(DF) e Rede Integrada de Desenvolvimento (RIDE)

Específicos:

Desenvolver nos estudantes de graduação, principalmente os advindos de comunidades populares, o espírito investigativo, fomentando o olhar crítico e ampliando o escopo das oportunidades profissionais numa visão emancipadora e libertária do processo de ensino-aprendizagem, possibilitando uma melhor inserção do mesmo na Universidade;

Conhecer as práticas músicas utilizadas pela sociedade civil que trabalha com populações em nível de risco social; sua cultura, integrando-as ao saber acadêmico numa troca permanente de saberes;

Contribuir para a criação de estruturas institucionais e pedagógicas adequadas à permanência de estudantes de origem popular na universidade e à democratização do acesso ao ensino superior;

Instrumentalizar estudantes de graduação em técnicas de análise e pesquisa;

Desenvolver ações em conjunto com a comunidade, discutindo o projeto, em busca de melhor atender as demandas da mesma;

Contribuir para a formação acadêmica dos alunos universitários de origem popular;

Ampliar as possibilidades de acesso de jovens da escola pública à universidade;

Estimular o intercâmbio entre os saberes universitário e os saberes populares;

Propiciar a formação de conhecimentos e habilidades que possam se transformar em fontes de geração de renda;

Favorecer a constituição de formas de produção artísticas que valorizem as identidades de jovens de espaços populares;

Contribuir para a produção de um conhecimento socialmente relevante;

Perceber como se configuram os espaços musicais no terceiro setor;

Identificar as práticas musicais em espaços não formais do Distrito Federal;

Investigar como se dá o processo de construção do conhecimento musical a partir da caracterização de métodos e técnicas de ensino-aprendizagem;

Compreender de que forma o processo pedagógico musical constitui-se como um fato social, identificando o(s) modelo(s) didático-pedagógico(s) para o ensino da música e o(s) tipo(s) de música trabalhado(s) (escolha do repertório);

Identificar quem são os participantes desses projetos, percebendo o(s) critério(s) de seleção e permanência;

Analisar em que medida o trabalho musical nesses espaços contribui para a construção das identidades sócio culturais dos participantes e, consequentemente, para a valorização e/ou desvalorização de grupos sociais, percebendo que mudança(s) acontece(m) na vida dos participantes, que repercussão(ões) tem na sua vida e na sua formação;

Observar as relações que os projetos sociais mantêm com outros campos da sociedade civil (político, acadêmico, de mercado, religioso);

Auxiliar outras áreas que trabalham com populações em nível de vulnerabilidade social no desenvolvimento de metodologias para um processo libertador do uso da música nessas comunidades.

3 MÉTODOS

Para o desenvolvimento da referida pesquisa, serão realizadas oficinas de capacitação, mapeamento das iniciativas que utilizem à musica como ferramenta de inclusão social e observação direta intensiva, através de observação, entrevistas, questionários e avaliação pelos estudantes de graduação da UnB.

Segundo Lakatos & Marconi(1992), a observação direta intensiva é um tipo de observação que " utiliza os sentidos na obtenção de determinados aspectos da realidade. Não consiste apenas em ver e ouvir, mas também examinar fatos ou fenômenos que se deseja estudar".

Os materiais das observações, discussões em grupo e outras informações consideradas importantes para a pesquisa serão registrados em diários de campo. Posteriormente, esses registros serão compilados e transformados em um livro com essas experiências e impressões, para

apresentação à comunidade científica futuramente.

4 RELATÓRIO PARCIAL

O CEAM - Centro de Estudos Multidisciplinares da Universidade de Brasília tornou público o processo de seleção para bolsistas do Programa de Educação Tutorial (PET), da Secretaria de Ensino Superior (SESu/MEC) e de Cursos de Graduação da UnB, dia 16 de novembro de 2010, estabelecendo as inscrições no Departamento de Música e no CEAM, no período de 16 de Novembro de 2010 a 22 de Novembro de 2010, onde foram ofertadas 12 (doze) vagas para bolsistas e 6 (seis) para não-bolsistas.

Foi realizado nesta etapa, análise do histórico escolar, documentação e entrevista com a Comissão responsável pela seleção, combinada com a análise das respostas às perguntas da ficha de inscrição.

Em etapa posterior realizada dia 24 de novembro de 2010, o tutor Prof. Dr.Mário Lima Brasil, na qualidade de presidente da banca examinadora, juntamente com a Profa. Dr. Beatriz Salles e o Prof. Dr. Antenor Ferreira, professores do Departamento de Música/ UnB procedeu à análise do Histórico Escolar durante o processo de entrevista, avaliando conjuntamente cada candidato nos intervalos entre uma e outra entrevista.

Foram selecionados 8 (oito) bolsistas, de diferentes cursos, desde de Antropologia, Serviço Social, Pedagogia, Música até Engenharia Florestal, o que reforça o desenho pretendido pelo projeto: ser interdisciplinar.

5 REFERÊNCIAS

FREIRE, Paulo**. Pedagogia do oprimido.** 44.ed. Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005

GUARESCHI, N. M. F. et al. **Intervenção na condição de vulnerabilidade social:** um estudo sobre a produção de sentidos com adolescentes do programa do trabalho educativo. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, UERJ, RJ, ano 7, n. 1, 1º semestre de 2007, pp. 17-27

HUMMES, Júlia Maria. **Por que é importante o ensino de música?** Considerações sobre as funções da música na sociedade e na escola. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 11, 17-25, set. 2004

LAKATOS, E.; MARCONI, M.. Fundamentos de Metodologia Científica. São Paulo:Atlas, 1992

TOSTA, Rosa Maria et al. **Programa de educação tutorial (PET):** uma alternativa para a melhoria da graduação. *Psicol. Am. Lat.* [online]. 2006, n.8

ZUIN, Antonio Alvaro. **A Pedagogia do Oprimido em Tempos de Industrialização da Cultura**. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Brasília, v.76, n.182/183, p.171-199, jan./ ago. 1995

UMA ETNOGRAFIA EM PORTO ALEGRE ENTRE MÚSICOS *SUINGUEIROS* DA VELHA E DA NOVA GERAÇÃO

Mateus Berger Kuschick
mateusbk@hotmail.com
UFRGS

Resumo
Este artigo é resultado da fase final de minha dissertação, pesquisa recente (2009-2010) que trata de recompor o processo de sedimentação de um estilo musical, o *suingue*, a partir das vozes dos principais músicos que criam e apresentam esta prática musical desde a metade dos anos 60 até os dias de hoje, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. O *suingue* voltou ao noticiário musical nacional devido a um movimento de retomada do estilo, ocorrido a partir do final dos anos 90, desta vez denominado nacionalmente como *samba-rock*. O artigo se propõe a apresentar informações e reflexões sobre a criação musical e performance *suingueira* em uma abordagem etnográfica, dialógica e com orientação colaborativa. O grupo Pau-Brasil, Bedeu e o *guitarreiro* Luis Vagner serão os principais artistas aqui abordados. Suas obras se destacam como produto de uma identidade musical construída a partir do contexto da diáspora africana, relacionando-se com os tantos outros estilos musicais resultantes da intensa circulação da população africana nos últimos séculos pelo "Atlântico Negro", como nomeia Paul Gilroy. O artigo alia-se a outros estudos em etnomusicologia que abordam a música popular urbana criada e desenvolvida nos últimos cinqüenta anos no Brasil.

Palavras-Chave: música popular, etnografia, criação musical.

Abstract
This article is about my recent research (2009-2010) that rebuilds the sedimentation process of a music style, called suingue, through the voices of the main musicians that create and show this musical practice since the middle of the sixties until today, in Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Suingue was back to the national musical newscast due to a movement of throwback of the style, this time it was nationally called samba-rock. The article intends to show information and reflections about the musical composition and performance of suingue with an etnographic, dialogic and collaborative approach. The group Pau-Brasil and the composers Bedeu and Luis Vagner are the main artists mentioned. Their musics are important for the construction of a musical identity in the context of African diaspora, related to many other musical styles that result of the influx of African population in the last centuries through the "Black Atlantic", according to Paul Gilroy. The article is connected to other studies in ethnomusicology that talk about the urban popular music created and developed in the last fifty years in Brasil.

Key-Words: *popular music, ethnography, musical creation.*

Uma etnografia pressupõe o pesquisador inserido em um ambiente regido por "(...) uma densa relação entre as coordenadas gente-espaço-tempo, princípio antropológico fundador das reflexões sobre o material musical" (Lucas *et al.*, 1999, p. 6). Uma etnografia musical terá como objeto o som que emerge do encontro articulado destas três coordenadas: a música feita

por um grupo de pessoas, em algum lugar, em alguma época. Segundo Michael Fischer (2009, p. 26), "(...) objetos etnográficos são multifacetados, abrindo-se (quando observados) em labirintos também multifacetados". Labirintos multifacetados formam uma imagem caleidoscópica destas três coordenadas, que envolvem grandezas tão passíveis de serem recombinadas, redefinidas, que qualquer um que se interessar por se deter sobre algum aspecto musical praticado dentro destas três grandezas - gentes, espaços, tempos - deverá necessariamente *afinar* previamente sua escuta e seu olhar. A experiência etnográfica é obrigatoriamente uma experiência de alteridade. "A percepção etnográfica é da ordem da visão mediada, distanciada, diferenciada, reavaliada, instrumentalizada (caneta, gravador, câmera fotográfica ou de vídeo...) e, em todos os casos, retrabalhada pela escrita" (Laplantine, 2004, p. 17). François Laplantine destaca como necessário para uma descrição etnográfica refinada que o etnomusicólogo coloque-se em uma atitude de deriva, de disponibilidade e atenção flutuante diante da situação de campo: atento, mas ao mesmo tempo desatento, deixando-se abordar pelo inesperado e pelo imprevisto. Autoincluir-se subjetivamente, portanto, passa a fazer parte de um objetivo científico: observar participando, participar observando. John Blacking afirma que "(...) é somente no contexto em que as músicas são criadas que seu significado essencial pode ser encontrado" (1995, p. 6, apud Prass, 2004, p. 169).

Em minha pesquisa de mestrado, trato de realizar uma etnografia da criação e performance musical, aproximando-me dos processos criativos e dos espaços sociais dos quais participam os principais compositores e intérpretes de um estilo musical conhecido em Porto Alegre como *suingue*. O *suingue* identifica-se com o samba principalmente pela característica rítmica e ao mesmo tempo identifica-se com o rock principalmente pela instrumentação, que inclui o baixo, a guitarra, e com a bateria utilizando a caixa nos tempos fracos de um compasso quaternário (2° e 4°), como acontece no blues e no rock, por exemplo. A partir do início do novo século houve uma retomada desta música na mídia e em casas de shows, com um nome nacionalmente compartilhado e já difundido em São Paulo desde os anos 60, que traz em si o hibridismo percebido no som: *samba-rock*.

A situação de campo a qual me propus metodologicamente tem minha cidade de nascimento como perímetro: Porto Alegre. Desde sempre me interessei muito pela música feita na minha própria cidade. Cresci tendo os artistas e a produção musical local como maior inspiração, a ponto de ter me tornado um músico. Neste universo amplo que é a produção musical atual na cidade de Porto Alegre, defini uma temática e um grupo bastante especial: aqueles que criam e apresentam o chamado *suingue de Porto Alegre*, também conhecido em outras regiões como balanço (RJ) ou samba-rock (SP). Interessa-me investigar os caminhos que a produção deste tipo específico de fazer musical percorreu nas últimas décadas: as concepções musicais destes

artistas, suas práticas e obras.

Há uma forte tradição musical em Porto Alegre que atravessa gerações familiares e, especificamente com relação a estilos associados à música em diálogo com a diáspora africana (o samba, o reggae, o rock, o pagode), há um grupo de músicos e um contexto de espaços culturais na cidade, situados desde a segunda metade do século XX em diante, que surgem como fundadores desta fusão. Uma forte tradição musical dos negros: certamente ter muitos músicos negros não é exclusividade de Porto Alegre em relação a tantas outras capitais do país. No entanto, os percursos, os personagens, as vozes, os ritmos e acentos, tudo isto sim é muito singular. Paul Gilroy, importante intelectual da diáspora africana traz noções que são úteis ao longo de toda a feitura do trabalho, mas especificamente neste momento contribuem para minhas considerações sobre identidade musical no contexto da dispersão de povos africanos pelo globo todo, e principalmente pelas américas, através de conceitos de rigidez e flexibilidade, tradição e ruptura.

> [o conceito de] diáspora ainda é indispensável no enfoque da dinâmica política e ética da história inacabada dos negros do mundo moderno. [...] Ele também pode ser empregado para projetar a riqueza plural das culturas negras em diferentes partes do mundo em contraponto a suas sensibilidades comuns – tanto aquelas residualmente herdadas da África como as geradas a partir da amargura especial da escravidão racial do Novo Mundo. (Gilroy, 1993, p. 171)

A pesquisa trata também do vínculo que a produção musical dos *Suingueiros do Sul* sempre teve com questões caras às comunidades negras do sul do Brasil e de um modo geral com todo o contingente que compõe o resultado da diáspora de uma população que se misturou cultural, política, psicológica e emocionalmente com outras culturas nos espaços que veio a ocupar, gerando resultados musicais sincréticos. Como diz Gilroy, "(...) a circulação e a mutação da música pelo Atlântico negro explode a estrutura dualista que coloca a África, a autenticidade, a pureza e a origem, em crua oposição às Américas, à hibridez, à crioulização e ao desenraizamento" (ibidem, p. 371). Por todo o país a intensa circulação cultural mutante afetada pelo contato entre culturas diversas promoveu resultados sonoros semelhantes e ao mesmo tempo peculiares, particulares. Dois artistas em especial ocupam no contexto de Porto Alegre um papel destacado.

Luis Vagner e Bedeu: os principais representantes do *suingue* do Sul do Brasil



Luis Vagner e Bedeu[1]

Luis Vagner (Bagé-RS, 1948) e Bedeu (Porto Alegre-RS, 1946-1999) são inegavelmente nomes que representam toda uma comunidade de músicos formados no contexto do suingue portoalegrense. São músicos negros que sempre atuaram de forma intensa na afirmação de uma identidade para a comunidade negra em geral, tendo no espaço da composição musical, terreno apropriado para difundirem seus ideais e os daqueles com quem estavam. No início dos anos 60, Luis Vagner mudou-se para Porto Alegre com o pai, onde foram viver no bairro Partenon. Já Bedeu nasceu e cresceu no bairro Menino Deus, importante reduto da comunidade negra, na região do Areal da Baronesa, "(...) antigo território negro paulatinamente descaracterizado durante o século XX, (...) que teve origem na Chácara das Senzalas da Baronesa do Gravataí" (Marques, 2006, p. 1), de onde vieram também Leleco Telles e Paulinho Romeu, outros dois músicos compositores *suingueiros*. É necessário mencionar um espaço agregador muito importante para toda a recomposição do contexto de formação do suingue local que aproximou Luis Vagner, guitarrista, cantor e compositor e Bedeu, ritmista, violonista, cantor e compositor: este espaço é a quadra de ensaios da Escola de Samba Acadêmicos da Orgia, localizada no bairro Santana. Ali se deram os primeiros ensaios do grupo Pau-Brasil, que Bedeu veio a formar em 1974 com Alexandre Rodrigues (violão), Leleco Telles (baixo), Mestre Cy, Nego Luis e Leco do Pandeiro (percussões). Luis Vagner foi cedo viver em São Paulo, levado pela música: em 1966, aos 18 anos, foi com seus três colegas, Franco Scornavacca (baixo), Alemão Anires (guitarra) e Edson Rosa (bateria) tentar a sorte com a banda de jovem guarda Os Brasas. Bedeu lançou com o Pau-Brasil 02 álbuns, e em carreira-solo lançou 3; Luis Vagner com Os Brasas

1 acervo pessoal de Luis Vagner – disponível em www.clubedobalanco.uol.br. Acesso em 25/10/2010.

lançou 01, e em carreira solo, 12.

A seguir, duas letras de músicas que ilustram um engajamento identitário e uma predisposição ao híbrido, ao cruzado, misturado:

Homem Rasta – Luis Vagner (1986)	Unidos Venceremos – Bedeu (1998)
Eu sei que o amor vem pra quem tem verdade Eu sei que o amor tem força, luz, paz, liberdade Eu vi punk no metrô / New waves dar alô / Os metaleiros Beatniks ao luar / Eu vi hippie arrepiar / Eu vi rockeiros Black Power no poder / Eu vi break na rua Z / Eu vi os junkies Vi mulata rebolar / Só pra gringo endoidar / Eu vi sambeiros Vi caboclo, saravá / Nego véio a girar / Os batuqueiros Eu vi cara inventar e a história adulterar / Os embusteiros Eu vi políticos / Vi artistas inimigos / Eu vi bandidos Homem rasta quer respeito, pois está no seu direito / Cada qual tem o seu jeito Ele traz o seu apelo que vem lá do cativeiro, longo como seus cabelos Fuma um cigarro especial, mas ele sabe o que faz mal / Homem rasta quer respeito As vibrações positivas	Meus antepassados já sonhavam com a paz E eu entusiasmado, hoje sonho muito mais Na luta desigual, quantas vezes já morri Cada qual mais cada qual, dá não dá só quer pra si Unidos, somente unidos venceremos, diz o velho refrão Somente unidos venceremos Uns mil réis a mais, fazem homens mais valentes Educados canibais, nos comendo até os dentes Cega multidão, não consegue perceber Que se for mão na mão fica mais fácil de viver É preto, é branco, vermelho, amarelo. Do norte, nordeste, do sul, centro-oeste Gente da capital, gente do interior Gentes da mesma raça, filhos do mesmo amor

Como referência para situar a qual repertório e período me dirijo na dissertação, listo alguns outros artistas brasileiros que são identificados como s*uingueiros,* ou que pelo menos flertam/flertaram com este estilo musical: em Porto Alegre, Senzala, Sem Comentários, Evolução, Pagode do Dorinho, Paulão da Tinga, Carlos Medina, Porto Alex, Swinga Brasil, Mr.Funksamba, Casa da Sogra, Tonho Crocco, Xandele, Projeto Pentefyno, Zamba Ben, Família Sarará entre outros; em São Paulo, Branca di Neve, Trio Mocotó, Clube do Balanço, Os Opalas, Farufyno, Sambasonics, e os mineiros Wando e Marku Ribas; no Rio de Janeiro, Jorge Ben, Wilson Simonal, Som Três, Black Rio, Seu Jorge, também o paulista radicado no Rio, conhecido como *Rei do Suingue*, Bebeto, o catarinense Orlandivo, o cearense Ed Lincoln, os pernambucanos Arnaud Rodrigues, Paulo Diniz e os essenciais Jackson do Pandeiro e Gordurinha, tidos como os primeiros a empregar o termo *samba-rock* em uma letra de música, em 1957, em "Chiclete com Banana". Do mesmo ano consta um registro no LP "Aqui Está o Bola Sete", do

guitarrista carioca Djalma de Andrade, o Bola Sete, no qual o termo samba-rock foi utilizado pelo músico para definir o estilo da música "Baccara", de sua autoria, seguindo uma convenção dos álbuns daquela época, em que eram classificadas as músicas logo após o título e antes do nome dos seus autores. Portanto, seriam do mesmo ano os dois primeiros registros oficiais em que o termo *samba-rock* foi utilizado.

"O método etnográfico-antropológico é um processo qualitativo de pesquisa com ênfase na reflexão sobre o encontro entre as intersubjetividades de pesquisador e pesquisados, postas em contato direto e prolongado em situações de campo" (Lucas *et al.*, 1999, p. 5). Decifrar sentidos através destas intersubjetividades, mas não de maneira intuitiva e espontânea: valendo-se do registro sistemático dos diários de campo, de gravações, fotos e vídeo, entrevistas abertas, amparando-se em algum bom senso adquirido, mas fundamentalmente aliando embasamento teórico e de conceitos à experiência prática vivenciada.

Na pesquisa, percorri lugares por onde circulam músicos, produtores e público freqüentador/consumidor do s*uingue.* Os espaços físicos, os shows, bailes, onde ocorre o encontro entre quem interpreta o estilo musical e quem o assiste, são também de grande importância na pesquisa. Desde o início do mestrado, fui a diversos bailes em que o *suingue* era o estilo musical predominante e pude perceber que há outros elementos que também dão suporte à manifestação musical, sendo o momento da performance da banda um aglutinador de subjetividades, um elo identitário com forte comprometimento com a comunidade negra, assim como o é o ambiente da Escola de Samba ou as festas de hip-hop. Minhas impressões após as primeiras idas a campo, ao acesso à bibliografia e com a escuta de discos dos grupos mais representativos, são de surpresa ao me deparar com uma variedade de estilos musicais nas obras destes artistas, indicando a flexibilidade estética que todos estes grupos têm. Mesmo identificados como grupos de suingue, é possível encontrar nestes álbuns, funks, sambas, baiões, pagodes românticos, baladas, raps, afro-beats, reggaes, em um cruzamento intenso entre ritmos e estilos musicais.

A guitarra ou o violão de nylon, o naipe de sopros composto por trompete, sax tenor e trombone, são marcas características da instrumentação deste estilo musical. Em aspectos como este de instrumentação, vamos percebendo sutis variações em relação ao samba e ao pagode, por exemplo, que se caracterizam mais fortemente pela presença do cavaquinho e de uma seção maior de percussão. Em outros casos, como no reggae, funk, soul, a instrumentação é quase a mesma, mas ali as diferenças se encontram em outros parâmetros, como na *levada* rítmica, na função que a guitarra ocupa, no modo como são organizados os arranjos de metais, ou mesmo na maneira como são construídas e no conteúdo das letras das canções. Tenho como considerações preliminares que a discussão a respeito da *paternidade* – quem ou qual estado do país criou o estilo musical – é uma questão insolúvel e dispensável.

Hibridismo é conceito chave para pensar o suingue. A denominação substituta, complementar, o samba-rock, já traz o híbrido embutido na nomenclatura. Carl Dahlhaus, teórico da música erudita ocidental, em Foundations of Music History (1983) afirma que estilos não são estanques, que mesmo grupos e músicas emblemáticos de determinado estilo, são contemporâneos de estilos musicais diversos e opostos. Este contato, os pontos de fusão, a circulação de músicos, promovem novos resultados, metamorfoseados, híbridos, dinâmicos. Com este grupo humano, nos espaços de performance, através das vozes de ontem e hoje, *gentes-espaços--tempos*, me propus a trocar experiências em uma relação social de pesquisa, cruzando vozes, leituras e músicas através de descrições etnográficas e narrativas locais, do registro sistemático dos diários de campo, de entrevistas abertas, fotos, gravações em áudio e vídeo. A partir daí, construí uma trama narrativa composta com as perspectivas êmicas (dos artistas locais) e éticas (do pesquisador que observa e reflete), apresentando a partir desta escuta e este olhar compartilhados, como foram e são concebidas estas músicas que hoje lotam casas de shows e afirmam como um patrimônio local identitário as composições e o modo próprio como se suinga em Porto Alegre. Pela constatação da variedade e entrecruzamento de estilos musicais, quase todos associados a populações formadas pelo movimento de diáspora africana, percebe-se a importância da obra de Paul Gilroy (1993) nesta minha tarefa. A música, o fluxo de informações, melodias e divisões rítmicas que foram a reboque dos movimentos diaspóricos dos últimos séculos também são tratados pertinentemente por Gilroy: "A complexidade sincrética das culturas expressivas negras por si só fornece poderosas razões para resistir à idéia de que uma africanidade intocada, imaculada, reside no interior dessas formas" (Gilroy, 1994, p. 208). O autor prefere abordar a música mais como um *mesmo mutável* do que como um *mesmo imutável*, e no caso da realidade brasileira esta abordagem é adequada. Gilroy prefere "(...) compreender a reprodução das tradições culturais nas rupturas e interrupções que sugerem que a invocação da tradição pode ser, em si mesma, uma resposta distinta, porém oculta, ao fluxo desestabilizante do mundo pós-contemporâneo" (ibidem, p. 208). Ainda, é importante a colocação do mesmo autor, que cruza noções de sincretismo e identidade:

> O caráter desavergonhadamente híbrido dessas culturas do Atlântico Negro constantemente confunde todo entendimento simplista (essencialista ou antiessencialista) da relação entre identidade racial, entre a autenticidade cultural popular e a traição cultural pop (ibidem, p. 204).

Neste ponto o material musical com o qual estou em contato representa desavergonhadamente bem uma música de extrato diaspórico, uma vez que nos permite transcendermos entendimentos simplistas, binários, de origem ou destino, negro ou branco, autêntico ou "traidor", e pensarmos esta manifestação não por um pensamento excludente, mas aditivo: ela é negra e

branca, é brasileira e gringa, é autêntica, ancestral e "contaminada" por códigos do mundo pop.

A literatura etnomusicólogica tem muitos exemplos de etnografias musicais realizadas em ambientes urbanos contemporâneos, nas quais me baseio: Thomas Turino nos anos 90 tratou da música urbana composta e consumida em Harare, capital do Zimbabwe; em 1981 e 82 Cristopher Watterman viveu em Ibadan na Nigéria, conhecendo a música popular local, em especial a *Jùjú Music*; Jocelyne Guilbault publicou em 1993 um estudo profundo sobre o *Zouk*, gênero musical das Antilhas Francesas que incorporou elementos de pelo menos outros três estilos locais: o *biguine*, a *kompa* e o *cadence*; e Ingrid Monson, que em 1996 trouxe a público o resultado de sua pesquisa sobre improvisação e interação no jazz, desenvolvida desde 1989 nos Estados Unidos.

Pouco a pouco vou me aproximando do suingue do sul, uma música que começou a ser feita com guitarras, baixo, bateria de samba e metais de bandas marciais a partir dos anos 60 e 70, flertando com a jovem guarda e com o samba, com o rock e com o reggae, com o vanerão e o baião, e que vive um momento de retomada na primeira década do século XXI. O suingue não é apenas uma maneira de tocar ou de compor, é um conjunto de elementos reunidos. Das pessoas que podem me passar impressões mais detalhadas a respeito deste "problema de pesquisa" estou próximo: são músicos com idade em torno de 60 anos. Além destes músicos, tenho assistido a shows de artistas com idade entre 20 e 35 anos, alguns deles, filhos ou netos de importantes suingueiros. Faço uso da metodologia de estudos de trajetória para construir um quadro sócio-musical a partir dos relatos do músico Luis Vagner, dos integrantes do grupo Pau-Brasil, cruzando com depoimentos de músicos representantes de uma nova geração que dá continuidade e atualiza este fazer musical.

Duas considerações finais podem ser apresentadas a partir de trechos das entrevistas realizadas com músicos da nova geração local, que trazem impressões sobre o papel da música na constituição de uma identidade e sobre a constante atualização da essência híbrida, múltipla, que o suingue traz desde os anos 60, agora cruzando com novos elementos e recursos, como com o hip-hop e os meios eletrônicos: Rick Carvalho, baixista da banda Casa da Sogra: "(...) deixando as tuas raízes de lado tu perde duas vezes, porque a gente nunca vai chegar a ser eles, e deixa de ser a gente. Perde duas vezes" (Carvalho, 13/09/2010); *Piá*, letrista, MC e DJ, grande responsável pela difusão do suingue nas pistas dos bailes nesta retomada do estilo em Porto Alegre nos anos 2000:

> O que o hip-hop fez nos anos 80, de misturar vários estilos, os caras já tavam fazendo isso em Porto Alegre dentro das possibilidades da geração deles. Então, o que que aconteceu: o samba era a música dos caras, mas já tava pintando o soul do James Brown, tava pintando os Beatles, os Rolling Stonnes, e essa era a geração dos caras. Então naquela época, tu ter uma guitarra elétrica, um amplificador, é que nem tu ter um home-studio hoje em casa. É uma coisa acessível mas não é tão fácil de ter.

> Não era que nem hoje, que tu vai numa loja e compra uma guitarra. O cara tinha que mandar fazer a guitarra: o Luis Vagner mesmo falou que a primeira guitarra dele, ele mandou fazer, escolheu a alavanca, ele tirou um ferrinho pra ir lá e fazer a alavanca... (...) o hip-hop é uma música feita por DJ´s, que mistura vários estilos da música negra, e não precisa nem ser também diretamente da música negra, não é obrigatório. Se tu pensar no Afrika Bambaata, o maior clássico do cara é "Planet Rock" que tem o sampler do Trans-Europe Express, que é do Kraftwerk, uma banda alemã né, véio, dos anos 60. O cara pegou e fez um dos maiores clássicos da música negra e inventou o Eletro Funk, misturando uma música que não tinha nada a ver com os caras. Então, aqui os caras misturaram o samba, o baião, o funk, o soul com o rock e criaram essa música, que batizaram de suingue, de uma maneira muito espontânea. (Piá, 16/08/2010)

Referências

BEDEU. **Swing Popular Brasileiro**. Porto Alegre: Fumproarte, 1998. 1 CD (51 min). Disponível em: <http://www.filestube.com> Acesso em: 06 mar. 2010.

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

DAHLHAUS, Carl. **Foundations of Music History.** Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

FISCHER, Michael. Etnografia renovável: seixos etnográficos e labirintos no caminho da teoria. **Horizontes Antropológicos***,* Porto Alegre, ano 15 n.32, p.23-52, jul./dez. 2009.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GUILBAULT, Jocelyne. **Zouk**: world music in the west indies. Chicago: Chicago Press, 1993.

LAPLANTINE, François. **A Descrição Etnográfica**. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LUCAS, Maria Elisabeth; ARROYO, Margareth; PRASS, Luciana e STEIN, Marília. ***"É de pequeno que se aprende..."* três estudos sobre processos nativos de ensino e aprendizagem musical em contextos populares.** 1999. Disponível em <http://www. anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999>. 03.02.2010.

LUIS VAGNER. **O Som da Negadinha**. São Paulo: Nova Copacabana, 1986. 1 LP (39 min.). Disponível em: <http://www.catador-mp3.blogspot.com> Acesso em: 26 fev. 2010.

MONSON, Ingrid. **Saying Something:** jazz improvisation and interaction. Chicago: Chicago Press, 1996.

PRASS, Luciana. **Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa:** um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil. Porto Alegre: PPGMUS/UFRGS, 2009. Tese de Doutorado.

TURINO, Thomas. **Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe.** Chicago-Londres: Chicago Press, 2000.

WATERMAN, Christopher. **Jùjú:** a social history and ethnography of an african popular music. Chicago: Chicago Press, 1990.

MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E VIOLÊNCIA URBANA: INTERFERÊNCIAS E TRANSFORMAÇÕES

Maurilio Andrade Rocha
mauriliorocha13@gmail.com
UFMG

RESUMO
A presente investigação enquadra-se na emergente área de estudo no âmbito da Etnomusicologia que enfoca as relações entre Música e conflito/Música e violência e que busca compreender o impacto da música e de outras artes expressivas em situações de conflito e de violência. A música popular produzida ou consumida em favelas do Brasil, ou que aborde situações de violência, exclusão e conflito nesse contexto, tem sofrido marcantes alterações desde o surgimento da canção popular reconhecida como brasileira. As canções populares que alcançaram o emergente mercado fonográfico e as rádios do Brasil entre as décadas de 1930 e 1950 apresentavam uma abordagem freqüentemente romântica da pobreza e, quase invariavelmente, desvinculada da violência. A partir da década de 1990, o conflito e violência gerados pela pobreza e exclusão passaram a ser assuntos centrais em canções produzidas e consumidas pelos moradores das favelas brasileiras. A presente comunicação visa apresentar nossa pesquisa, ainda em estágio inicial, que centra-se no estudo de canções extraídas desse panorama do cancioneiro popular urbano brasileiro, compostas entre as décadas de 1930 e 2000. Nosso objetivo é, com o amadurecimento do trabalho, buscar perceber como o agravamento do quadro social urbano no Brasil tem transformado a produção e a recepção de canções populares cuja temática aborda de alguma forma a pobreza, a exclusão social e a violência urbana.

Palavras chave: violência urbana; música popular; conflito social

ABSTRACT
This research fits into the emerging area of study within the Ethnomusicology which focuses on the relationship between Conflict and Music / Music and Violence and that seeks to understand the impact of music and other expressive arts in situations of conflict and violence. Popular music produced or consumed in Brazil's favelas, or to address situations of violence, exclusion and conflict in this context, has undergone remarkable changes since the emergence of Brazilian popular song. Popular songs that reached the pop music market and radio stations in Brazil between the 1930 and 1950 had an approach often romantic, and almost invariably separated from the violence. From the 1990s, the conflict and violence generated by poverty and exclusion have become central issues in songs produced and consumed by the inhabitants of Brazilian favelas. This communication aims to present our research, still in early stages, which focuses on the study of songs drawn from this overview of the Brazilian urban folk songs, composed between the 1930 and 2000. Our goal is, with the maturing of work, seek to understand how the worsening of the social labor in Brazil has transformed the production and reception of popular songs whose subject matter deals somehow poverty, social exclusion and urban violence.

Key words*: urban violence; popular music; social conflict*

A presente investigação enquadra-se na emergente área de estudo no âmbito da Etnomusicologia que enfoca as relações entre Música e conflito/Música e violência e que busca compreender o impacto da música e de outras artes expressivas em situações de conflito, sofrimento social e violência (Araujo, 2006; Araujo e colaboradores, 2006; Avorgbedor 2001; Cusick 2006; Herlinghaus, 2006; McDowell, 2008; Pettan 1998; Quintero, 2006; Reyes 1999; Ritter e Daughtry 2007; Scruggs 2006; Simonett, 2006).

A pesquisa centra-se no estudo de canções extraídas do cancioneiro popular urbano brasileiro, compostas entre as décadas de 1930 e 2000, cuja temática aborda de alguma forma a pobreza, a exclusão social e a violência urbana. Em nossa reflexão, temos buscado perceber possíveis interferências do quadro sócio-econômico brasileiro sobre a produção musical e a recepção de canções populares que abordam a temática enfocada.

Nosso estudo sobre possíveis diálogos da canção popular brasileira com situações de violência, conflito e exclusão social originados especialmente por situações de pobreza, iniciou-se a partir da busca de uma visão panorâmica que nos apresente como essa temática foi abordada por cancionistas brasileiros desde o surgimento das primeiras canções populares de consumo no país, até atuais tendências que se baseiam no *rap* e no *funk*. Tal trabalho se encontra em fase de desenvolvimento e na presente comunicação serão apresentadas as primeiras abordagens dessa pesquisa, centradas especialmente na produção compreendida entre as décadas de 1920 e 1950.

Como parte do trabalho de coleta e análise de canções populares de consumo que abordassem de alguma forma as temáticas da pobreza, violência e exclusão social, r*ealizou-se um estudo a partir das canções depositadas no arquivo sonoro do Instituto Moreira Sales (IMS), disponíveis para consulta online através do site:*

http://acervos.ims.uol.com.br/php/level.php?lang=pt&component=38&item=1.

Fundado em 1990, o IMS possui um acervo de cerca de 25 mil gravações disponíveis online, digitalizadas a partir das coleções de José Ramos Tinhorão e Humberto Franceschi, dentre outras[1].

Para realizar o levantamento, utilizamos termos de busca relacionados com a temática em estudo, lançando mão do recurso que permite a pesquisa por palavras derivadas. Assim, os termos de busca inicialmente utilizados foram: Pobre$, Barrac$, Ric$, Morro, Favela, Polícia,

1 Informações obtidas no site do IMS.

Riqueza e Violên$. Foram encontradas no acervo 213 canções, lançadas no mercado fonográfico brasileiro no período compreendido entre os anos de 1912 a 1961, e que apresentavam pelo menos um dos termos de busca em seu título. Após a audição e a análise do texto das canções, verificou-se que das 213 encontradas, 63 apresentavam relação real com a temática em estudo (Tabela 1).

As outras 150 canções levantadas, apesar de apresentarem pelo menos um termo de busca em seu título, abordavam temáticas não ligadas ao foco desse estudo. Dois exemplos que podem ser citados são as canções *Pobres moços* e *Pobreza moral,* que apesar do título, abordam exclusivamente a temática do amor não correspondido.

Tabela 1. Termos de busca utilizados para consulta ao acervo sonoro do IMS [2].

Termo de busca	Total de canções encontradas[1]	Total de canções relacionadas diretamente à temática em estudo
Favela$	45	17
Ric$	19	3
Riqueza	0	0
Polícia	0	0
Morro	76	23
Violên$	0	0
Pobre$	56	16
Barrac$	17	4
TOTAL	213	63

Foi possível realizar uma ordenação inicial das canções segundo o conteúdo de seus textos. Assim, as canções foram separadas em grupos de acordo com a predominância da temática tratada.

Canções que apresentam relatos individuais ou coletivos de pobreza, normalmente de forma conformista. Em algumas canções desse grupo, as dificuldades materiais relatadas estão associadas ao fracasso na vida amorosa:

2 Busca realizada entre novembro e dezembro de 2008.

Canção do pobre. Autoria de Eduardo das Neves
Pobrezinho. Autoria de Joubert de Carvalho
A partida (quanto eu sinto ser pobre). Autoria não determinada
Saudades do meu barracão. Autoria de Ataulfo Alves
Não deixarei o morro. Autoria de Jurací Araújo e L.A. Pimentel
Volte pro morro. Autoria de Benedito Lacerda e Darci de Oliveira

Meu barracão de Zinco, Autoria de Jair Costa e José Bispo

Pobre esfarrapada, Autoria de Ary Barroso.
Patinete no morro, Autoria de Luiz Antônio
Eu sou pobre, pobre, pobre, Autoria de André Filho e Orestes Barbosa.

B) Outras canções podem ser agrupadas por tratarem de generalizações sobre as agruras de ser pobre e por apresentarem descrições sobre as contradições entre a vida de ricos e de pobres, sem, contudo demonstrar maior nível maior de contestação ou discurso violento. São canções de lamento, geralmente de atitude conformista, e apesar do conteúdo das letras, o discurso musical lhes confere um caráter dançante e alegre.

Drama da favela, de Milton de Oliveira e Mirabeau. A canção descreve as péssimas condições de vida que caracterizavam as favelas naquele momento:

> Se o doutor subir numa favela
> Vai ver coisas de cortar o coração
> Barracos caindo
> Crianças chorando
> Pedindo um pedaço de pão

Sapato de Pobre, de Luís Antônio e Jota Júnior, apresenta generalizações sobre a vida do pobre:

> Sapato de pobre é tamanco
> Almoço de pobre é café, é café
> Maltrata o corpo como o que, por quê?
> O pobre vive de teimoso que é

A canção *Diploma de Pobre*, de João Batista da Silva, Jorge Santos e Príncipe Veludo:

> Coitado do pobre que mal ganha para sustentar

Quatro ou cinco bocas que ficaram em seu lar
Enquanto o filho do rico estuda e vai ser doutor
O filho do pobre nasce e morre trabalhador

Ai, favela! , de Brazinha e Paulo Medeiros:

Ai, favela!
Favela abandonada por aí
Ai, favela!
Somente o samba se lembra de ti
Favela! tão pequena é a distância
De ti para a cidade feiticeira
Favela onde não sobe ambulância
Favela! sofredora a vida inteira

Vida de pobre, de Eratóstenes Frazão e Rubens Soares:

Nessa vida de pobreza sou feliz não sei porquê
Pois meus sonhos de riqueza se resumem em você
Muito luxo não encobre uma falta de afeição
Eu sou pobre, pobre, pobre
Mas possuo um coração

Rico vai na chuva, de Blecaute:
Rico é gente bem, de A. Rebele, Ari Monteiro e J. Rupp

Pobre não tem Café Society
Nem champanhe pra beber
Sua vida é o samba
E o Flamengo pra torcer

Vida de pobre, de Antógenes Silva e J. Piedade:

O rico tem automóvel
O rico tem plantação
Deitado na sua rede ele ganha um dinheirão
Quando ele morrer vai pro caldeirão
E a gente pobre tem a salvação

Pobre vive de teimoso, David Raw e Murilo Caldas:

Todo pobre, minha gente, não tem noite não tem dia
Banho de rico é na banheira e do pobre é na bacia

C) Canções que exaltam o morro como local idealizado, de festas, amores e samba. São canções idílicas**,** onde a nostalgia e o desejo de regresso às origens são tópicos recorrentes. Al-

gumas relatam uma visão de superioridade moral e ética dos pobres em relação à classe média da cidade:

Exaltação da favela , de Custódio Mesquita e Dan Malio:

Favela sonho contente
Sobre a desilusão da cidade
Favela onde eu nasci e hei de morrer
Favela vida de sonhos
Cheia de felicidade

Saudosa favela, de Heitor dos Prazeres:

Oi, favela!
Favela, abençoado torrão
Oi, favela!
És a minha adoração

Vida no morro, de Hanibal Cruz:

Tudo no morro é tão diferente
Todo vizinho é amigo da gente
Há o batuque, nossa maravilha
Toda cobrocha é decente, é familia
Tudo no morro é melhor que na cidade
Tanto na dor como na felicidade

Melodia do morro, de Luiz de França e Nelson Bastos:

Lá no morro a tristeza
não tem peso nem tem hora
é o samba quem manda com certeza
toda a tristeza embora

Assim é o morro, de Zé Ketti:

O morro é assim
A tristeza lá não mora
A viola muitas às vezes é quem chora
...
Lá tem estrelas
Lá tem luar
Vamos pro morro
Vamos sambar

Favela querida, de Cristóvão de Alencar e Sílvio Pinto:

Minha favela querida
Se eu for pra outro lugar
Na hora da despedida eu bem sei
Que vou chorar

Outras canções encontradas:

Luar no morro, de Valfrido Silva:
O morro começa ali, de Custódio Mesquita e Heber de Bôscoli:
Eu vivia no morro, de Assis Valente:
Favela dos meus amores, Roberto Cunha:
Adeus favela, de Nelson Trigueiro e Paulo Pinheiro:
Favela, de Roberto Martins e Valdemar Silva:
*Favela***,** de Hekel Tavares e Joraci Camargo:
Voltei, favela!, de Augusto Garcez e Ciro de Souza:
Favela morena, de Estanislau Silva e João Peres:
História da favela, de Nassara e Wilson Batista:
Eu nasci no morro, Ary Barroso:
Voltei pro morro, de Luiz Peixoto e Vicente Paiva:
Subi o morro, de João de Deus e Sebastião Figueiredo:
Aquarela do morro, de Arno Canegal e Valdemar Silva:
Na favela, de Getúlio Marinho:
Até que enfim, favela, de Heitor dos Prazeres e Nelson Gonçalves:
A voz do morro, de Zé Kéti:

D) Canções com textos focados nas moradias das favelas, em sua precariedade e nas constantes ameaças de demolição ou desapropriação dos barracos. A maioria apresenta um caráter de lamento.

Morro de Santo Antônio, de Benedito Lacerda e Herivelto Martins:

Meu barracão é todo meu patrimônio
Por favor, não bote abaixo
O morro de Santo Antônio

Velho morro, de César Brasil e Valter Tourinho:

Ai! A quem eu vou pedir socorro
Estão botando abaixo o morro
E eu não tenho onde morar

*A favela vai abaixo***,** de Sinhô.

Isto deve ser despeito dessa gente
porque o samba não se passa para ela
Porque lá o luar é diferente
Não é como o luar que se vê desta Favela

Barracão, de Luís Antônio e Oldemar Magalhães:

Vai barracão
Pendurado no morro
E pedindo socorro
A cidade a seus pés

Venderam o morro, de Herivelto Martins:

Barracão é sinônimo de pobreza
Barracão é antônimo de tristeza
Quem tira de um sambista o barracão
Ou não gosta de samba
Ou não tem coração

Ave Maria do morro, de Herivelto Martins: Essa emblemática canção aborda várias temáticas além da precariedade das moradias nos morros. As contradições entre a vida nos morros e nas cidades e a exaltação do morro como local de proximidade à natureza e a Deus, conferem-lhe também um caráter dolente e religioso:

Barracão de zinco
Sem telhado, sem pintura
Lá no morro
Barracão é bangalô
Lá não existe felicidade de arranha-céu
Pois quem mora lá no morro
Já vive pertinho do céu

E) Canções que, excepcionalmente, apresentam relatos de crimes e de violência.

Barulho no morro, de Roberto Martins é um relato de caso de crime no morro por motivo passional.

Barulho no morro
Foi o que houve num arrasta pé
Quando o Pedro deu um beijo
Na cabrocha do José
Enquanto eles brigavam todo mundo assistia

Foi preciso que a polícia
Desse fim à valentia
José morreu
O Pedro foi condenado
E a cabrocha foi com outro que vive apaixonado
E nunca mais ouviu-se um grito lá no morro
Nunca mais ninguém ouviu
Um apito de socorro

Na subida do morro, de Moreira da Silva e Roberto Cunha, é um samba ao estilo narrativo característico de Moreira da Silva, relatando um assassinato por motivo de ajuste de contas pessoais. Apesar de sua temática trágica, a canção é bem humorada:

F) As demais canções podem ser agrupadas em:

- Canções que abordam as situações adversas causadas pela pobreza com ironia e reflexão:

Meu barraco, de Dilu Melo e Duque:

No meu barraco é claro que faz gosto
La não tem gás nem eletricidade
Não pago a luz, não pago imposto
Não pago a luz, que felicidade!

Lenda do morro, de Afonso Teixeira e Peterpan:

Já percorri os morros da cidade
Pra ver se era verdade
O que dizem por aí
...
Vi muita coisa engraçada
Vi em cada encruzilhada
Um feitiço, uma muamba
Eu vi gato e vi cachorro sabe o que eu não vi morro?
Não? Samba!

- relatam improváveis casos de rompimento de barreiras sociais:

Quando eu desço lá do morro, de Augusto Garcez e Ciro de Souza:
Morro de Santa Teresa, de Herivelto Martins:

- Abordagens diversificadas:

Boogie-Woogie na Favela, de Denis Brean, é um relato da chegada de gêneros musicais e de dança norte americanos e sua influência que chegou às favelas e à batucada:

Pobre rapaz, de Henrique Batista:
Antônio ficou rico, de Antônio Almeida e Roberto Roberti:
Pobreza não é defeito: de Antônio Almeida e Jorge Faraj:

****

Nesse primeiro momento, nossa reflexão se centrará nas relações entre a mensagem textual e o discurso musical das canções. Em seu trabalho sobre a música socialmente comprometida produzida na América Central entre as décadas de 1970 e 1990, Scruggs (2006) relata a importância da sinestesia entre palavras e conteúdo musical para reforçar a mensagem de uma canção. O autor também integra em sua análise o contexto da interpretação e seu impacto no significado das canções para seus ouvintes, defendendo a idéia de que o poder emotivo de uma canção estaria não só em seu texto mas na sinergia entre os conteúdos verbais e musicais. Em nossos estudos iniciais, vimos que grande parte das canções coletadas apresentavam um caráter alegre advindo especialmente dos elementos musicais (ritmo, desenho melódico, arregimentação, performance dos cantores, dentre outros aspectos), apesar de os textos abordarem situações que mais se aproximam do trágico e do insuportável. Enquadram-se nessa situação especialmente os sambas, cujas características sonoras do estilo aliadas às interpretações dos cantores, levam quase invariavelmente a canção pelos caminhos da alegria, da extroversão e da exaltação da pobreza. Tal procedimento contribui de maneira efetiva para o abrandamento do discurso veiculado pelas letras das canções, amenizando o caráter crítico e reduzindo o impacto dessas canções enquanto veículos de expressão de sofrimento social. Há que se considerar que alguns dos compositores estudados pertenciam às classes médias da sociedade em que se inseriam e que suas obras pareciam mais seguir uma tendência de mercado na busca por canções de sucesso e de alcance radiofônico do que se queriam como expressão de adversidades pessoais reais.

Há que se considerar também que todas as canções estudadas foram compostas e inicialmente veiculadas em épocas em que os contextos de exclusão social e violência urbana mostravam-se bastante diversos dos atuais. Provavelmente também por isso, aqueles cancionistas apresentavam em suas obras uma abordagem freqüentemente romântica da pobreza e, ao mesmo tempo, desvinculada da violência, na maioria dos casos. Assim, a pobreza e a exclusão são retratadas em quase todas as canções de forma conformista, alinhada a preceitos religiosos e, freqüentemente com muito bom humor e alegria, servindo assim aos vários extratos da população que buscavam a canção popular mais como forma de entretenimento do que de expressão

de conflitos sociais.

Inspirados pelas reflexões que abarcam as relações entre as músicas e as cidades (Cruces, 2004) procuramos compreender até que ponto tais canções refletiam a realidade social em que foram criadas e como nela podiam interferir. Baseados na ideia de *Acustemologia da Violência* como campo de estudo dos conhecimentos musicais que surgem em contextos de violência, temos também buscado refletir sobre as formas como histórias de adversidades pessoais e sociais podem se ancorar em práticas musicais. Nas canções estudadas, verificamos a tendência a se perceber e interpretar a pobreza como algo com que se conformar ou até mesmo exaltar para se atingir uma constituição de ordem social. A escuta de tais canções sob esse ponto de vista faz soar "histórias de exclusão e de banalização da violência que foram silenciadas e interpretadas simplesmente como algo que se assumia como inclusivo e sem fraturas" (Gautier, 2006).

A violência urbana no Brasil tem sua origem, em grande medida, na progressiva segregação socio-espacial, gerada pela discriminação racial sistemática verificada nos grandes centros urbanos após a abolição da escravidão no país. Originando-se como espaço de resistência à ordem vigente, alguns quilombos foram aos poucos se tornando opção de moradia para negros libertos, criando-se núcleos de aglomerações populacionais que passaram a ser conhecidos como favelas ou, mais recentemente, como *Complexos*. A expansão dos núcleos favelados nos centros urbanos brasileiros culminou na transformação de tais espaços em territórios com altos índices de criminalidade, como resultado da ausência crônica de políticas públicas específicas, dos freqüentes períodos de estagnação econômica e da ascensão do tráfico de drogas de varejo como opção de sobrevivência financeira de parte da população ali residente. O agravamento da distância social entre as populações faveladas e as classes médias brasileiras, verificado especialmente a partir da década de 1970 em decorrência do gigantesco endividamento externo, elevou progressivamente o quadro de violência no país, até chegar ao panorama atual de guerras entre grupos rivais de traficantes e de entrincheiramento das classes médias em residências cercadas por grades, muros altos e cercas elétricas (Campos, 2007; Valla, Stotz e Algebaile, 2005; Carril, 2006; Silva e Barbosa, 2005).

Tais modificações parecem ter exercido um sensível impacto sobre a canção popular. Uma breve audição de canções urbanas brasileiras compostas e veiculadas nesse contexto e inspiradas especialmente nos gêneros expressivos funk e no *rap,* produzidas ou consumidas nas favelas a partir das décadas de 1980-1990, e que abordem situações de violência, exclusão social e conflito, nos revela marcantes alterações desde o surgimento da canção popular reconhecida como brasileira. De uma abordagem estilizada e freqüentemente romântica da pobreza

e com utilização de recursos amenizadores de expressões de violência, típica de várias canções populares das décadas de 1930 a 1960, o conflito e a exclusão social passaram a ser assuntos centrais em várias canções produzidas nesse contexto, quando diversas canções que abordam a temática da pobreza passam a se utilizar dos gêneros *rap* e *funk*, conferindo-lhes um caráter de contestação e enfrentamento e criando um novo gênero expressivo – os *Proibidões*. Nesse contexto, as canções passam a ser utilizadas para configurar as tensões sociais e raciais locais e, ao mesmo tempo, proclamar a participação local na modernidade global.

Tais canções se distanciam em diversos aspectos do formato das canções tradicionais e são vistas por uma parcela da população como um ruído externo que, assim como a violência, deve-se eliminar (Gautier 2006). Os proibidões parecem se contrapor ao crescente processo de homogeneização das diversas manifestações musicais populares e sua transformação em espetáculo, homogeneização que parece, na verdade, aumentar a invisibilidade de populações excluídas ao domesticar suas expressões culturais Tais políticas de marginalização e invisibilidade seguem não apenas deixando intacta a violência, mas impedindo que não somente a paz, como também a violência se possam enunciar e definir (Quintero 2006).

A presente comunicação pretende ser uma reflexão inicial sobre o assunto, uma vez que vários procedimentos ainda serão adotados para seu aprofundamento como a utilização de outros termos de busca, pesquisa em outros acervos, ampliação da bibliografia, estudo sobre a produção contemporânea, dentre outros. Os resultados inicias obtidos nos impulsionam para o prosseguimento dessa investigação.

Bibliografia

ARAUJO, Samuel. Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology. **Ethnomusicology** 50/2: 287-313, 2006.

ARAUJO, Samuel e colaboradores. Violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro, **Trans: Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review** 10 (http://www.sibetrans.com).2006.

AVORGBEDOR, Daniel. Competition and Conflict as a Framework for Understanding Performance Culture among the Urban Anlo-Ewe. **Ethnomusicology** 45/2: 260-282, 2001.

CAMPOS, Adrelino. **Do quilombo à favela. A produção do "espaço criminalizado" no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CARRIL, Lourde. **Quilombo, favela e periferia. A longa busca da cidadania**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2006.

CRUCES, Francisco. Musica y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas". **Trans:**

Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 8 (http://www.sibetrans.com), 2004.

CUSICK, Suzanne. Music as Torture/Music as Weapon. **Trans: Transcultural Music Review** 10 (http://www.sibetrans.com), 2006.

GAUTIER, Ana Maria Ochoa. A manera de introducción: La materialidad de lo musical y su relación con la violencia, ***Trans: Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*** 10 (http://www.sibetrans.com), 2006.

HERLINGHAUS, Hermann. Narcocorridos: An Ethical Reading of Musical Diegesis, **Trans: Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review** 10 (http://www.sibetrans.com), 2006.

McDOWELL, John H. **Poetry and Violence: The Ballad Tradition of Mexico's Costa Chica.** Urbana: University of Illinois Press,2008.

PETTAN, Svanibor. **Music, Politics, War: Views from Croatia**. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 1998.

QUINTERO, Michael Birenbaum. Pacifico violento: Música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico negro colombiano, **Trans: Revista Transcultural de Música/ Transcultural Music Review** 10 (http://www.sibetrans.com), 2006.

REYES, Adelaida. **Songs of the Caged, Songs of the Free: Music and the Vietnamene Refugee Experience**. Philadelphia: Temple University Press, 1999.

RITTER, Jonathan; DAUGTHTRY, J. Martin (Eds.). **Music in the Post-9/11World.** London: Taylor & Francis, 2007.

SCRUGGS, T.M. Musica y el legado de la violencia a finales del siglo XX en Centro América, ***Trans: Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*** 10 (http://www.sibetrans.com), 2007.

SILVA, Jailson de Souza; BARBOSA, Jorge Luiz. **Favela. Alegria e dor na cidade**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

SIMONETT, Helena. Los gallos valientes: Examining Violence in Mexican Popular ***Music Trans: Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*** 10 (http://www.sibetrans.com), 2006.

VALLA, Victor; STOTZ, Eduardo; ALGEBAILE, Eveline. Eds. **Para compreender a pobreza no Brasil.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

O ENCONTRO DE SUBJETIVIDADES: UMA REFLEXÃO SOBRE AS TENSÕES NA DINÂMICA DO TRABALHO DE CAMPO

Nivea Lazaro
nivea.lazaro@gmail.com
UFF

Resumo
A fim de discutir algumas das dificuldades enfrentadas por pesquisadores no trabalho de campo (seja em etnomusicologia aplicada ou não), este artigo apresenta uma breve reflexão acerca da dinâmica imbricada através da interação entre pesquisador e informante dentro de um trabalho de campo. Com este propósito, uma experiência de prática etnográfica é relatada, constituindo-se material para análise. Os conflitos e as tensões que aconteceram neste caso assim como a postura do pesquisador para administrar tal ambiente são narrados e considerados nos termos de um diálogo que ocorre não entre "pesquisador" e "objeto de pesquisa", mas entre pesquisadores nativos e informantes locais com diferentes papéis e suas bases de universos simbólicos distintos, os quais guiam sua forma de interagir. Por esta razão, é essencial que o etnógrafo esteja atento a idealizações que os informantes possam apresentar a seu respeito e vice-versa. Tendo isto em mente, a escolha do método (ou abordagem) e também a motivação por trás dessa escolha revelam-se essencialmente importante para administrar tais conflitos.

Palavras-chaves: trabalho de campo, método, subjetividade.

Abstract
In order to discuss some of the difficulties that researchers can face in a fieldwork whether in Applied Ethnomusicology or not, this article presents a brief consideration about the dynamics that merge through the interaction between a researcher and an informant. Thus, an account of an ethnographic experience is given so as to provide material for analysis. The conflicts and tensions arisen from the situation, as well as, the researcher's position to manage such an environment are reported and considered in terms of a dialogue that happens not between "researcher" and "research object", but between native ethnographer and local natives with their distinct symbolic background, which guide their interaction. For this reason, it is essentially important for the ethnographer to be aware of idealized concepts that informants may present about the researcher, and vice-versa. With that in mind, the selection of a method (or approach) and also the motivation behind this choice reveal to be essencially important for the management of such conflicts.

Key words*: fieldwork, method, subjectivity.*

1. Apresentação

A proposta deste trabalho é abordar algumas das dificuldades que podem ser partilhadas por pesquisadores, principalmente no que diz respeito às práticas do trabalho de campo. Longe de encerrar o assunto, algumas direções podem ser apontadas no sentido de provocar no pesquisador um olhar crítico sobre sua própria prática.

Desde a escolha do objeto de pesquisa à realização do trabalho de campo, um pesquisador (iniciante ou não) depara-se com a difícil tarefa de selecionar e aplicar um ou mais métodos que lhe sejam satisfatórios para o alcance de seus objetivos. O método, como um par de óculos que regulariza a visão, configura-se como uma ferramenta que a tudo permeia, norteando o olhar daquele que o utiliza.

Assim, originou-se esta reflexão a partir de um estudo para a conclusão de uma dissertação de mestrado sobre um compositor do sudoeste da Bahia[1] cuja identidade manterei preservada por força de critérios éticos, de forma a não comprometer a compreensão deste trabalho como um todo, entendendo que existe também a possibilidade de o leitor mais arguto suprir qualquer necessidade que, porventura, possa surgir em virtude deste posicionamento.

Antes de abordar a questão que intitula o artigo, convém reportar as condições do trabalho de campo realizado, relatar os objetivos do estudo, e o percurso pelo qual se deu a aproximação entre pesquisador e informante e de como esta experiência contribuiu para a investigação.

2.A dicotomia "pesquisador/objeto de pesquisa". Uma proposta de re-elaboração.

Para que se compreendam as condições da pesquisa, o termo "objeto de pesquisa" tão comum e amplamente usado por pesquisadores (estudantes ou não) sugere neste artigo uma reformulação.

Em sua etimologia, "objeto" significa "coisa, matéria, objetivo". Em outra acepção, também pode ser compreendido em oposição a "sujeito", ou o que é exterior a ele. No entanto, é corrente entre estudantes e professores o uso do termo significando algo passível de análise, conferindo-lhe, não raro, um aspecto de matéria manipulável, controlável, que pode ser apreendida pelo conhecimento e que não participa da construção deste.

Tal definição não parece estar em consonância com as tendências em pesquisas sociais. Cardoso (1988)[2], em seu breve panorama sobre o trabalho de campo no Brasil e na América Latina, fala sobre a relação do pesquisador com a comunidade ou grupos que pesquisa. Para a autora, há diversas "armadilhas" nas quais o pesquisador pode incorrer, alterando as conclusões que pode obter de seu trabalho. Uma delas está nesta relação entre "pesquisador" e "pesquisado", cuja acepção desconsidera o encontro de duas subjetividades. Duas "pessoas", como a própria autora coloca.

Em etnomusicologia, esta desconstrução do termo "objeto de pesquisa" também sugere

1 Dissertação apresentada em abril de 2009 para a obtenção do título de Mestre em Ciência da Arte, pela Universidade Federal Fluminense. O resumo do trabalho pode ser encontrado no site da instituição.

2 Ver CARDOSO, Ruth. "Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método" in CARDOSO, Ruth (org.). **A Aventura Antropológica**, Rio, Paz e Terra, 1986.

ser recente[3], sintetizando-se no que se tem incorporado à etnomusicologia aplicada.

A incoerência do termo "objeto" com relação ao trabalho de campo se dá porque desconsidera o contexto do informante e sua participação no desenvolvimento da investigação. Como coloca Geertz (1989) ao falar sobre a metodologia do "experimento natural" em etnografia, os elementos presentes na análise cultural não são manipuláveis. Tendo isto em mente, usarei outros termos que não objeto como referências cabíveis sempre que necessário.

2.1Abordagem e aproximação entre pesquisador e informante. Uma dinâmica de encontros.

Dentro da dissertação que originou esta reflexão, houve necessidade de se buscar compreender as relações que o objeto de pesquisa tecia com o seu entorno e, mais especificamente, seu posicionamento diante da realidade que expressa em sua obra (ou grau de aproximação com a temática de suas composições).

A primeira dificuldade de aproximação com o informante foi a distância: este, residente no nordeste do Brasil, enquanto eu, residente na região sudeste. Por isso, houve uma primeira tentativa de contato pela internet, com intermediação de sua produtora. Uma pequena entrevista foi elaborada para que o compositor a respondesse. Tal procedimento não obteve sucesso. A resposta recebida pelo e-mail da produção do artista foi a de que ele não estava mais concedendo entrevistas, inclusive para pesquisadores.

Importante observar que, após esse primeiro obstáculo, uma aproximação indireta se deu por uma lista de discussão na internet sobre o compositor[4], cujos membros são admiradores de sua obra. Esta lista possibilitou maior familiarização com o contexto do informante (posto que muitos dos seus membros tivessem acesso a informações sobre o artista e conhecessem bem muito do que dizia respeito à sua música).

Nesta lista de discussão, foi divulgada uma apresentação do compositor em uma sala de concertos na cidade do Rio de Janeiro que aconteceu seis meses após a tentativa de entrevista[5]. Ao final do evento, uma conversa com o filho do artista, que o acompanhava como músico, possibilitou um encontro com o informante principal da pesquisa (seu pai) em sua cidade. Este encontro aconteceu dois meses depois, no período de Carnaval, em 2008.

O contato com o informante principal foi mediado por seu filho através da internet e por

3 A prática de estudos etnomusicológicos de caráter dialógico em pesquisas como as de Araújo (2011), Cambria (2011) e Marques (2008) não transparece como corrente de pesquisa em trabalhos realizados há cerca de três décadas.

4 Esta lista chama-se "Casa dos Carneiros" e ainda está ativa, sendo hospedada pelo site www.yahoo.com.br.

5 Nesta apresentação, várias anotações foram tomadas e foram de grande utilidade para a pesquisa.

telefone. Ao chegar à cidade em que residia o compositor, informei seu filho sobre minha chegada e, a convite deste, fui almoçar na casa de seu pai, onde tive minha primeira conversa com o artista.

Era do meu conhecimento (até pela experiência anterior) a aversão do artista a entrevistas e, através de um dos membros de sua família, soube também da impossibilidade de usar meios de registro como gravador e câmera. Diante deste quadro, entendi que uma entrevista com perguntas pré-formuladas não seria o meio adequado para obter as informações de que necessitava. Assim, neste encontro, o que se mostrou mais prudente e também promissor, foi uma conversa em caráter exploratório que pudesse sugerir as direções a serem tomadas nos contatos posteriores.

Um ponto importante a ressaltar na realização deste primeiro contato está em toda a rede de significados que circunscrevia minha atuação: eu, natural do Rio de Janeiro, jovem e mulher, era, aos olhos do compositor, uma representante dos valores que ele, em sua obra e em seu discurso ataca (no caso, pela procedência): a *urbis* e seus valores[6], a modernidade e a não conservação de patrimônios imateriais e, sendo mulher, representei, como em uma de suas canções "Prometeu, anjo do mal", "madre amiga ruim"[7] e, o que ele explicitou em dado momento no primeiro contato: "mulher é bicho traiçoeiro". Nesse contexto, minha possibilidade de troca afetiva e, assim, de maior liberdade para colher mais informações só poderia ocorrer mediante a desconstrução desses conceitos.

Essa desconstrução por completo não se deu. Por outro lado, a música e a mediação dos que estavam presentes nos encontros, possibilitaram-me, ainda que de forma bastante cautelosa e frágil, ter acesso ao informante.

Do primeiro encontro, surgiu a oportunidade de agendar uma visita (no dia seguinte) à fazenda do artista, situada em área afastada da cidade. Novamente, o filho do compositor apresentou-se como mediador, providenciando, inclusive nosso transporte ao local, aonde chegamos (eu e meu acompanhante) já à noite. Conhecemos um pouco do lugar, apesar da visão ligeiramente prejudicada em virtude do horário, e pude conversar (desta vez, só) com o principal informante. Fui indagada pelo motivo da minha visita e do tema da pesquisa. Falei brevemente do que pretendia abordar no estudo e de minhas concepções pertinentes ao tema ao que ele respondeu falando sobre sua obra no que considerou pertinente à pesquisa.

Desta breve conversa (que também correspondeu às intenções de uma entrevista), o ponto

6 Este ponto de vista torna-se claro em uma das óperas do compositor chamada "A Carta" cuja sinopse trata de uma noiva, habitante do sertão, que parte para São Paulo (a *urbis*) ao ser convencida por sua prima, em busca de condições para realizar seu casamento. Na cidade, a noiva cede às "investidas tempestuosas" de um "playboy" e se deita com ele, tornando-se "mais uma pobre menina tragada pela correnteza das imundas águas permeantes nesta sociedade imunda dos imundos urbanóides" (Festival da Ópera Brasileira, 2010, p. 18).

7 Respectivamente: Mello, 1983 e 1972.

que considerei mais importante, corroborando a noção de encontro de subjetividades (Cardoso, 1986) ocorreu quando o informante, tornando-se entrevistador, perguntou sobre alguns dos meus parâmetros religiosos. Neste momento, compreendi como posicionamento ético que deveria falar sobre minhas convicções de forma clara e autêntica. Ainda que pudesse supor, a desconfiança de que em algum ponto, meu discurso convergia com o pensamento do informante, confirmou-se mediante um novo convite para retornar à sua fazenda, explicitamente diante da resposta que recebeu.

A próxima visita à fazenda aconteceu no dia seguinte e foi o último encontro desta viagem. A ocasião seria um almoço. Neste dia, éramos eu, meu companheiro de viagem, um parente do compositor, este e um professor amigo seu. Tal diversidade possibilitou um clima de confraternização que amenizou o desconforto do informante em relação a uma situação de pesquisa. Pouco tempo depois de nossa chegada[8], estávamos todos à cozinha conversando sobre temas variados.

Após o almoço, saímos para um passeio no interior da fazenda enquanto o artista descansava na casa. Ao retornar, novamente outro momento de discussão coletiva, quando todos se reuniram para um café na cozinha e o anfitrião nos apresentou várias mensagens de fãs retiradas da internet discutindo seu trabalho. Pude extrair também dessas trocas um amplo material de reflexão que contribuiu de forma relevante e imprescindível para o estudo que estava desenvolvendo.

A dinâmica que permeava as situações de confronto, acesso, aproximação e distanciamento em relação ao principal informante da pesquisa tornou-se, ela mesma, material de contribuição para o trabalho como um todo. Até o ponto em que se fez pertinente.

3. Para uma reflexão do trabalho de campo.

O posicionamento do pesquisador frente aos seus informantes, conforme sugere Zaluar (1986), não raro, incorpora uma estereotipização da figura do pesquisador e do "nativo" – aquele enquanto "observador absoluto" e este em posição subordinada – no entanto, em seu texto, a autora parece polarizar os papéis do "observador" e do "nativo", postura que acaba por enxergar o trabalho de campo como algo estático e acabado. Exemplo dessa dinamicidade em campo aconteceu com o antropólogo Anthony Seeger, quando este retornou ao Brasil a pedido dos Suyá para conversar a respeito de questões territoriais que os afligiam os índios (cf. Bastos, 2011).

Some-se a isto, a horizontalização ou não (em termos socioeconômicos) entre pesquisa-

8 Eu e meu companheiro de viagem.

dor e informante: o entrevistado pode ou não pertencer a um grupo menos favorecido; pode ter o mesmo capital simbólico do pesquisador; pode dominar os mesmos conhecimentos e outros até: é uma outra subjetividade. Em pesquisas nas quais o pesquisador se encontra em uma posição privilegiada (como no exemplo de Seeger e outros etnólogos), acentua-se uma assimetria socioeconômica entre pesquisador/informante que, a descuido do investigador, pode obstruir questões de grande pertinência para a etnografia.

O reconhecimento das *personas* que interagem nesse tipo de investigação passa pela compreensão dos sistemas simbólicos de cada um. Considerar as tensões e diferenças entre informante e pesquisador (idade, sexo, naturalidade, histórico cultural), além de fundamental para a realização do trabalho de campo em "campo", faz-se, por si mesmo, um material de reflexão.

A chamada pesquisa aplicada em etnomusicologia propõe um positivo avanço na administração de assimetrias entre pesquisadores e comunidades pesquisadas. No entanto, uma coparticipação em campo deve se resguardar-se de encobrir tensões possíveis entre os envolvidos por trás de uma cortina de idealização.

Conforme esclarece Bourdieu (2004), as "formas simbólicas", como instrumentos do conhecimento e de construção do mundo dos objetos[9], constituem-se mediadoras da interação. Tais formas, manifestas pelos envolvidos no trabalho em campo, veiculam, por sua vez, as tensões de contextos mais amplos de âmbito sociopolítico e econômico. Os conflitos que se expressam por esta dinâmica podem ser justamente os que permitem diversas abordagens metodológicas, riqueza de conhecimentos e até mesmo diferentes objetivos para a pesquisa[10] como revela Queiroz:

> "Estar em posições distintas diante do mesmo fenômeno musical, estabelecendo, conseqüentemente, *relações diferenciadas de participação* em sua prática, permitiu que durante o trabalho fosse acumulado um corpo de saberes e percepções capazes de revelar aspectos fundamentais da performance musical investigada." (Queiroz, 2005. p. 15, *grifo meu*)

É compreensível que o pesquisador chegue a seus informantes tomados de expectativas. À moda de Malinowski[11], idealiza-se um convívio que visa, por vezes, mais do que compreender determinadas questões e responder a certas perguntas na investigação, mas penetrar um universo simbólico que não lhe pertence, que não lhe foi ensinado.

9 Termo usado com a conotação "do que está adiante", "o que nos é externo".

10 Um exemplo bem-sucedido neste aspecto é descrito no artigo de Araújo *et alli* (2011) sobre o conceito de "violência" na pesquisa em música que brota de experiências em campo com Etnomusicologia Aplicada.

11 Sobre este idealismo de Malinowski, Geertz tece considerações a respeito da publicação do diário que relata as experiências de campo do autor, observando com relevância que "o mito do pesquisador de campo camaleão, perfeitamente sintonizado com seu exótico entorno [...] foi demolido pelo homem que talvez mais tenha feito para criá-lo", (Geertz, 1983. p. 56, *tradução minha*), dada a quantidade de informações que revelavam justamente a dificuldade de Malinowski em se adaptar ao campo.

A partir da primeira tentativa de contato na experiência aqui relatada, as ações e circunstâncias que se desenrolaram transpareceram uma "luta simbólica" bourdiana, cujos códigos de conduta não só diferiam, mas tangenciavam um antagonismo. Neste contexto, o que se podia administrar de minha parte eram os comportamentos que eu poderia apresentar no que significava situação de pesquisa, assim como as expectativas sobre os encontros. Um olhar cuidadoso para com o informante, mas, ao mesmo tempo, cioso por minha identidade.

O reconhecimento dessas tensões, ainda que de forma não fundamentada teoricamente, possibilitou-me lidar com os conflitos que delas decorreram: observar linguagem, o uso de vestimentas e o cuidado com comportamentos que pudessem inibir o discurso do informante ou dificultar uma aproximação maior com este foram algumas medidas que podem ter contribuído para diminuir o desconforto dos encontros. Ao mesmo tempo, havia a necessidade de perceber até que ponto essas medidas não significavam uma ação violenta à minha *persona*, provocando outros constrangimentos durante o trabalho de campo.

É essencialmente importante buscar maior familiaridade com o(s) informante(s) em situação de pesquisa. No caso que ilustra esta reflexão, após o cumprimento das observações realizadas durante a viagem, revelou-se a necessidade de procurar conhecimentos distintos que pertenciam ao arcabouço simbólico do compositor (leituras, obras e elementos que pudessem propiciar uma situação de troca).

Esta familiarização também se pôde realizar pelo lugar: um primeiro contato direto com o informante em seu *locus* contribuiu para amenizar os conflitos decorrentes desta situação. Acrescente-se a presença de pessoas do convívio do informante em campo, o que contribuiu para um ambiente mais propício, tornando viável o discurso do entrevistado. Neste tipo de prática, a presença de outros no grupo demandava um olhar diferenciado de uma entrevista ou mesmo de uma conversa "um a um", buscando compreender as interações e significados veiculados pelo dizer de cada participante nas conversas, focalizando o discurso do informante. O tipo de entrevista realizada também possibilitou um recolher um leque maior de informações.

Como mencionado anteriormente, outro ponto de aproximação pode apresentar-se também através do próprio entorno do informante: elementos que podem ser desde humanos (como o filho do compositor, seus amigos, pessoas de sua convivência), até de ordem simbólica (leituras em comum, pensamentos, crenças, afinidades musicais, artísticas).

Ao lado das idealizações, expectativas que o trabalho de campo venha a suscitar, é preciso considerar este aspecto simbólico da pesquisa, conforme sugere Zaluar (1986), e perceber os envolvidos nos termos de um "nativo" que dialoga com outro "nativo".

4. Considerações

Se fosse necessário hierarquizar o que determina a seleção dos caminhos a se percorrer em uma pesquisa, o ponto de partida seria a escolha de seu assunto. Este (enquanto objetivo, mas não objeto) norteia os modos, os métodos.

Um pesquisador ao realizar um estudo de base etnomusicológica (aplicada ou não) pode encontrar seus primeiros passos ao "pensar por si mesmo" à moda schopenhaueriana. Obviamente, a percepção e sensibilidade para o trato humano que requer este trabalho podem ser aguçadas e orientadas, o que não significa dizer que já não pertença ao pesquisador um conhecimento prévio que se possa aproveitas.

É importante, entretanto, observar que o olhar do pesquisador é direcionado e seletivo. Mesmo na prática da pesquisa aplicada, crenças e idealizações de informantes com relação a pesquisadores (e vice-versa) que se revelam em campo demandam constante atenção deste e também perspicácia na administração de conflitos.

Àqueles que participam do trabalho em campo vicejam idiossincrasias que sugerem a quem investiga uma postura primariamente subjetiva. Este olhar diferenciado é também seletivo e sinaliza uma "vontade de verdade" (Foucault, 2001) que age como uma voz subjetiva e latente, que precisa ser reconhecida a fim de que o autor se alinhe com o que Geertz (1989) coloca como "interpretação da cultura" e busque seus meios, modos e métodos, observando que a experiência em campo se dá no encontro de subjetividades, realizando-se como um diálogo a ser cultivado entre pesquisador(es) e informante(s) que, além destas categorias, se percebam enquanto pessoas.

Referências

ARAÚJO, Samuel et alii. A violência como conceito na pesquisa musical; reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro. TRANS - Revista Transcultural de Música. Nº 10. Dezembro de 2006. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/trans10/araujo.htm>. Acesso em: 26 jan. 2011.

BASTOS, Rafael. Entrevista com Anthony Seeger. Ilha, Revista de Antropologia, Florianópolis, vol. 5, n. 1, p. 133-156, 2003. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/15245/15360>. Acesso em: 27 jan. 2011.

BONI, V.; QUARESMA, S. J. Aprendendo a entrevistar: Como fazer entrevistas em Ciências Sociais. Revista eletrônica dos pós-graduandos em sociologia política da UFSC Vol. 2 nº 1 (3), janeiro-julho/2005, p. 68-80. Disponível em: <http://www.emtese.ufsc.br/3_art5.pdf>. Acesso em: 29 out. 2010.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Trad. Fernando Tomaz. Bertrand Brasil. Rio de

Janeiro, 2004. 7 ed. Cap. I, p. 6-16.

CAMBRIA, Vincenzo. "Etnomusicologia Aplicada e 'Pesquisa Ação Participativa': Reflexões teóricas iniciais para uma experiência de Pesquisa comunitária no Rio de Janeiro".. In: Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Rio de Janeiro, 21 a 25 de junho de 2004. Disponível em: <http://www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20%28PDF%29/VincenzoCambria.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2011.

CARDOSO, Ruth. Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método. In: CARDOSO, Ruth (org.). A aventura antropológica, Rio: Paz e Terra, 1986.

CARVALHO, José Jorge. O olhar etnográfico e a voz subalterna, In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 7 n. 15, pp 107-147, julho de 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v7n15/v7n15a05.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2011.

COELHO, Luis Fernando Hering. A nova edição de Why Suyá Sing, de Anthony Seeger, e alguns estudos recentes sobre música indígena nas terras baixas da América do Sul. Mana, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, pp. 237-249, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v13n1/a09v13n1.pdf.>. Acesso em: 25 jan. 2011.

DUARTE, Rosália. Pesquisa qualitativa: reflexões sobre o trabalho de campo. Cadernos de pesquisa, n. 115, março/2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cp/n115/a05n115.pdf>. Acesso em: 29 out. 2010.

FERNANDES, L. A.; GOMES, J. M. M. Relatórios de pesquisa nas Ciências Sociais: características e modalidades de investigação. ConTexto, Porto Alegre, v. 3, n. 4, 1º semestre 2003. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/ConTexto/article/view/11638/6840>. Acesso em: 29 out. 2010.

Festival da Ópera Brasileira: Pré-estréia. De 26/011 a 27/11/2010 Vitória da Conquista-Ba. Cenas Brasileiras. Vit. da Conquista: Associação Cultural Fundação Casa dos Carneiros, 2010. Livreto (36 p.), 12,5x21,2cm, Couchê 150grs.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. 7. ed. São Paulo: Loyola, 2001.

GEERTZ, Clifford. From the native's point of view: on the anthropological understanding. In: GEERTZ, Clifford. Local knowledge: further essays in interpretative anthropology. New York: Basic Books, 1983. p. 55-70.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.

MALINOWSKI, Bronislaw. Os argonautas do Pacífico ocidental. São Paulo: Abril, 1980. p. 17-85.

MARQUES, Francisca. Educação comunitária como prática de etnomusicologia aplicada: Reflexões sobre uma experiência no recôncavo baiano. Revista USP, São Paulo, n. 78, junho/agosto 2008. p. 130-138.

MELLO, Elomar Figueira. Cantiga de amigo. In: _____. Das barrancas do Rio Gavião. Manaus: PolyGram do Brasil Ltda., 1972. 1 CD (faixa 06).

MELLO, Elomar Figueira. Seresta sertaneza In: _____. Cartas Catingueiras. Manaus: Sonopress - Rimo da Amazônia Indústria e Comércio Fonográfico Ltda., selo Rio do Gavião, 1983. 1 CD (faixa 04).

OBJETO. In: DICIONÁRIO Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1982. p. 554.

OBJETO. In: DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, 1988. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dIDLPO>. Acesso em: 8 nov. 2010.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Relato de pesquisa. Pesquisa em etnomusicologia: implicacoes metodológicas de um trabalho de campo realizado no universo musical dos Ternos de Catopes de Montes Claros. Em Pauta, Porto Alegre, v. 16, n. 26, janeiro a junho 2005. p. 95-120.

SCHOPENHAUER, Arthur. A arte de escrever. Trad. Pedro Süssekind. Porto Alegre: Editora L&PM Pocket, 2006. p. 19-54.

ZALUAR, Alba. Teoria e prática do trabalho de campo: alguns problemas. In CARDOSO, Ruth (org.) A aventura antropológica. Rio: Paz e Terra, 1986.

PESQUISAS HISTÓRICA E ETNOMUSICOLÓGICA: INTERAÇÕES METODOLÓGICAS POSSÍVEIS.

Paulo Veríssimo
paulinhoverissimo@hotmail.com
UNESP

Resumo
Trabalho desenvolvido na área de estudo 'Modos de pensar: a Etnomusicologia e a construção de saberes, em perspectiva histórica e/ou contemporânea'. Esta pesquisa é de natureza bibliográfica, e tem por objetivo desenvolver uma ferramenta de pesquisa científica que associe os conceitos da História das Mentalidades e da Etnomusicologia. Por ser um trabalho ainda em andamento, não nos é possível apresentar resultados.

Palavras-chave: Metodologia, História das Mentalidades, Etnomusicologia.

Abstract
This paper was developed in the realm of 'Ways of thinking: Etnomusicology and the construction of Knowledge, in a historical and/or contemporary perspective'. The following research was a bibliographical character, and it´s aim is to develop a scientific tool that associates concepts from both History of Mentalities and Etnomusicolgy. As this is a research still in progress, there is no possibility to present any results.

Keywords: *Methodology, History of Mentalities, Etnomusicology.*

Este trabalho visa o desenvolvimento de uma ferramenta de pesquisa que, sob o amparo da História das Mentalidades, possa contribuir para o desenvolvimento de estudos de âmbitos Histórico e Etnomusicológico; nossa pesquisa é de cunho bibliográfico. Alinharemo-nos com as propostas de interdisciplinariedade para a criação de tal ferramenta metodológica. Para tanto, valemo-nos principalmente da metodologia proposta por Chartier (2002), Hobsbawm (2008) e Bloch (2001). A fundamentação teórica desta faina estará alinhada aos artigos destes autores, mormente publicados no famoso periódico *Annales d´Histoire Économique et Sociale.*

A revista, fundada em 1929 por Marc Bloch e Lucien Febvre, transformou-se já nas primeiras décadas do séc. XX literatura basilar dos historiadores. Ainda na década de 1970, seu então diretor, Fernand Braudel transformou a Escola de Altos Estudos nas Ciências Sociais no "principal centro dinâmico das Ciências Sociais francesas". Desta forma, vincula-se diretamente a história dos *Annales* aos maiores nomes da historiografia francesa desde então. (Hobsbawm, 2008, p.42).

A década de 1990 marca a ampliação dos horizontes historiográficos, o "apagamento das fronteiras entre tradições nacionais, o desencravamento da história, agora mais aberta às inter-

rogações das disciplinas que são suas vizinhas". (Chartier, 2002, p.111).

Esta abertura de pensamento histórico pode ser ilustrada pelo sistema proposto por Chartier (ibidem), segundo o qual a História Intelectual desdobra-se em História das Mentalidades, cujos objetos são mais abrangentes e a perspectiva metodológica tende às interdisciplinariedades.

Procura-se, segundo ele, mostrar os ganhos que se pode esperar tanto na manipulação dos conceitos que não pertenciam ao repertório clássico da História Intelectual, bem como associar técnicas e abordagens disjuntas na metodologia histórica. Tais técnicas buscaremos no campo da Etnomusicologia.

Como resultado, propõe-se novos objetos, reformulam-se as questões clássicas (como a objetividade do discurso histórico). As discussões levantadas nos *Annales* "levaram a correlacionar de maneira inédita as formas da dominação, a construção das identidades sociais e práticas culturais" (Chartier, 2002, p.115):

História das Mentalidades:
- história individualista dos grandes sistemas do mundo;
- história da realidade coletiva e difusa que é a opinião;
- história estrutural das formas de pensamento e de sensibilidade.

Febvre busca, ao definir História Intelectual, opor-se àquela escrita em seu período. Segundo ele, não se pode reduzir os pensamentos humanos, muitas vezes contraditórios e mutáveis, às categorias tradicionais de que se serve a História das Idéias (Renascença, Humanismo, etc.). Tais designações "retrospectivas e classificatórias encerram contra-sensos e traem a vivência psicológica e intelectual antiga". A tarefa dos historiadores do movimento intelectual, para o autor, é a de reencontrar a originalidade, "irredutível a toda definição a priori, de cada sistema de pensamento, em sua complexidade e deslocamentos". (Febvre apud Chartier, 2002, p.117).

Febvre critica duramente a história intelectual do tempo, primeiramente por isolar idéias ou sistemas de pensamento das condições sociais que permitem sua produção, separando-os das formas da vida social; sugere uma leitura que postula para cada época uma estrutura própria de pensamento, comandada pela evolução socioeconômica, "que organizam tanto as construções intelectuais quanto as produções artísticas, tanto as praticas coletivas quanto os pensamentos filosóficos". (idem, ibidem).

As propostas para alterar estes paradigmas apresentaram-se em diversos autores: em Panofsky encontra-se o conceito de **hábitos mentais** ou *habitus*, bem como o de forças formado-

ras de hábitos; em Febvre apresenta-se o conceito de **aparelhagem mental**.

Tais categorias de pensamento não seriam universais, elas dependem dos instrumentos materiais e conceituais que as tornam possíveis; para Febvre não há progresso contínuo e necessário na sucessão das diferentes aparelhagens mentais. Febvre define como aparelhagem mental o estado da língua, "em seu léxico e sua sintaxe, as ferramentas e a linguagem científica disponíveis, e também este suporte sensível do pensamento que é o sistema das percepções, cuja economia variável comanda a estrutura da afetividade". Entende-se desta forma que para cada determinada época, o cruzamento de estruturas lingüísticas conceituais e afetivas comanda "modos de pensar e de sentir que recortam configurações intelectuais específicas". (Ibidem).

Segundo Chartier (2002), a tarefa primordial do historiador é a de resgatar tais representações, "em sua irredutível especificidade, sem recobri-las com categorias anacrônicas, nem medi-las pela aparelhagem mental do século XX". Febvre ressalta que "um homem do século XVI deve ser inteligível não em relação a nós, mas em relação a seus contemporâneos". (Febvre apud Chartier, 2002).

O conceito empregado por Panofsky é o de **hábitos mentais**, e distingui-se de Febvre pois tais hábitos mentais seriam um conjunto de esquemas inconscientes, "de princípios interiorizados que dão sua unidade às maneiras de pensar uma época seja qual for o objeto pensado". De acordo com Panofsky, os grupos sociais estão inexoravelmente submetidos à "forças formadoras de hábitos[1]", por exemplo todos os tipos de instituição escolar. Desta forma é capaz de compreender as semelhanças de estrutura existentes entre diferentes "produtos intelectuais" de determinado meio, bem como "pensar as variações entre os grupos como diferenças entre sistemas de percepção e de apreciação, eles próprios remetendo a diferenças nos modos de formação". (Panofsky apud Chartier, 2002, p.129).

Estes métodos permitem um caminho para que se faça história sobre parâmetros subjetivos, como crenças, valores, representações próprias a uma época ou grupo; a esta história convencionou-se chamar "história das mentalidades".

É da seguinte forma que Jacques Le Goff descreve os conceitos primordiais da história das mentalidades: "a mentalidade de um indivíduo, mesmo sendo um grande homem, é justamente o que ele tem de comum com os outros homens de seu tempo", ou ainda "o nível da história das mentalidades é aquele do cotidiano e do automático, é o que escapa aos sujeitos individuais da história porque [é] revelador do conteúdo impessoal de seu pensamento". (Le Goff apud Chartier, 2002, p.134). Para Chartier,

1 Tradução livre de *habit forming forces.*

> "A relação entre a consciência e o pensamento é [...] estabelecida de uma nova maneira, [...] enfatizando os esquemas ou os conteúdos de pensamento que, mesmo que sejam enunciados sobre o modo individual, dependem, na verdade, dos condicionamentos inconscientes e interiorizados que fazem com que um grupo ou sociedade compartilhe, sem que seja preciso explicitá-los, um sistema de representações e um sistema de valores". (Chartier, 2002, p.134).

Pode-se apontar algumas mudanças nos procedimentos da historiografia tradicional, apontadas da seguinte forma por Chartier: 1) a História anexou questionamentos e conteúdos de disciplinas vizinhas, como a antropologia e a sociologia; 2) as diferenciações sociais não devem ser pensadas em termos de fortuna, mas que são produzidas ou trazidas por variações sociais; e 3) as metodologias clássicas não são suficientes para abordar os novos domínios propostos, exigindo-se uma reformulação metodológica.

Parte desta reformulação se dá no campo da história intelectual, pautando-se no conceito de **visão de mundo** proposto por Lukács. Tal conceito permite criar um constructo capaz de associar os pensamentos de uma época com sua realidade social. Lukács define visão de mundo como "um conjunto de aspirações, de sentimentos e de idéias que reúne os membros de um mesmo grupo (na maioria das vezes de uma classe social) e os opõe a outros grupos". (Lukács apud Chartier, 2002, p.147).

Permite-se, desta forma, atribuir significação e uma posição social definida aos textos literários e filosóficos, identificar relações entre obras de naturezas opostas, bem como "discriminar no interior de uma obra os textos essenciais, [...] constituídos como um todo coerente, ao qual cada obra singular deve ser relacionada". (Chartier, 2002, p.147). Tratam-se, todavia, de conceitos similares, o de **visão de mundo** em Lukács, o de **aparelhagem mental** em Febvre, e de **habitus** em Bourdieu.

Ampliando o escopo desta reflexão, Carlo Ginzburg afirma que somente a clara consciência do caráter "histórica e socialmente variável da figura do leitor" poderá estabelecer as verdadeiras premissas de uma história das idéias que seja diferente mesmo no plano qualitativo. Para o autor

> "o que os leitores fazem de suas leituras é uma questão decisiva diante da qual tanto as análises temáticas da produção impressa quanto aquelas da difusão social das diferentes categorias de obras permanecem impotentes. [...] Os modos como um indivíduo ou grupo apropria-se de um motivo intelectual ou de uma forma cultural são mais importantes do que a distribuição estatística desse motivo ou dessa forma". (Guinzburg, 2007, p.18).

Por um longo período, os historiadores franceses estiveram alheios a estas questões. Para Chartier, isto é uma cegueira de muitas conseqüências; privou os historiadores franceses de um

conjunto de conceitos que os teria alertado contra "as certezas demasiado grosseiras advindas da investigação estatística" e que lhes teria permitido substituir a "descrição não articulada das produções culturais [...] pela compreensão das relações [...] entre os diferentes campos intelectuais". Isto teria permitido identificar laços de dependência recíproca entre as diversas representações de mundo e, em ultima análise, "a articulações entre as representações comuns (estoque de sensações, de imagens, de teorias) e os progressos dos conhecimentos [...] científicos". (Chartier, 2002, p. 149).

A partir deste ponto, precisamente a segunda metade do séc. XX, gradativamente iniciou-se um processo de mudança das categorias que estruturavam as análises históricas. As divisões outrora tidas por basilares, como as oposições entre erudito e popular, realidade e ficção, etc. passaram a ser questionadas.

As tensões que contrapõem erudito e popular são superadas em Baktin e Ginzburg; dizem, em consonância, que em obras da cultura erudita a cultura popular se manifesta com o máximo de coerência. Inversamente, os homens do povo utilizam os elementos intelectuais que coletam através de seus livros. Para Ginzburg

1 – A cultura oral é a "chave de Leitura", o filtro através do qual os homens do povo se relacionam com os textos que lêem, enfatizando algumas informações, ignorando ou distorcendo outras.

2 – O estado de relação de força entre as classes sociais, em detrimento da explicação de que a cultura se dá 'de cima para baixo': há "raízes populares em grande parte da alta cultura européia, medieval e pós-medieval." Trata-se de uma "época caracterizada pela presença de fecundas trocas subterrâneas, em ambas as direções, entre a alta cultura e a cultura popular". (Guinzburg, 2007, p.188-192).

Carl Schorske contribui para esta discussão, indicando a dupla dimensão do trabalho histórico:

> "o historiador busca situar e interpretar a obra no tempo e inscrevê-la no cruzamento de duas linhas de força: uma vertical, diacrônica, pela qual ele relaciona um texto ou um sistema de pensamento a tudo o que os precedeu em um mesmo ramo de atividade cultural (em tua política, etc.); a outra, horizontal, sincrônica, pela qual o historiador estabelece uma relação entre o conteúdo do objeto intelectual e o que se faz em outras áreas na mesma época". (in Chartier, 2002, p.57).

Durante a década de 1980 viu-se entrar em declínio as teorias que sustentaram os progressos da história nas duas décadas anteriores. Disciplinas mais recentemente institucionalizadas, como a lingüística, a sociologia ou a etnologia questionavam a disciplina histórica em seus objetos e em suas metodologias, considerando-a ultrapassada em relação às novas exigências

teóricas. Ao invés de tratar das temáticas de clara predileção da história (sabidamente a exploração do econômico e do social) propôs-se a utilização das normas de cientificidade e modos de trabalho das ciências exatas, como por exemplo, "a formalização e a modernização, a explicitação das hipóteses, a pesquisa em equipe".

Daí o surgimento de novos objetos no questionamento histórico, proximamente relacionadas à Etnomusicologia; temáticas como os rituais e as crenças, as formas de sociabilidade, as estruturas de parentesco, as atitudes diante da vida e da morte passaram a constituir novos territórios do historiador.

Desta forma, a história em seus últimos anos demonstra a impossibilidade de qualificar as praticas culturais de maneira isolada, sem o auxílio de suas disciplinas vizinhas. Outrossim, demonstra de que modo a sociedade se organiza não necessariamente a partir das diferenças de estado ou de classe social; tais sociedades podem também ser compreendidas em suas pluralidades culturais ou ainda pela apreensão de códigos compartilhados. Isto significa recusar a idéia que relaciona as diferenças nos hábitos culturais "a oposições sociais dadas a priori"; isto é, deve-se recusar a idéia de que uma cultura seja de fato estabelecida da elite para a elite e que esta cultura não se relacione com a outra, do povo para o povo. Deseja-se portanto romper a dicotomia dominadores versus dominados ou mesmo entre grupos menores, separados por níveis ou atividades profissionais.

A história sociocultural inverte sua perspectiva a partir do momento em que toma ciência de que as divisões culturais não se ordenam apenas sob a égide da classificação sócio-profissional. Parte assim dos objetos, das formas, dos códigos, e não mais dos grupos; reincorpora princípios de diferenciação capazes de justificar as variações culturais, como por exemplo as "pertenças sexuais ou geracionais, as adesões religiosas, as tradições educativas, as solidariedades territoriais, os hábitos profissionais". (Ibidem).

Trata-se de uma tentativa de superação da antiga querela entre a objetividade estruturalista (da história quantificável serial, que manipula os documentos e busca reconstruir as sociedades tal como eram objetivamente) e a subjetividade fenomenológica (daquela história destinada aos discursos, situada à distância do real).

Dada a necessidade metodológica que ora se impõe, de imbricar elementos quantitativos e qualitativos, e partindo-se do pressuposto de que não se devem aceitar cegamente todos os testemunhos históricos, há que se tomar providências para garantir a veracidade dos vestígios e dos materiais analisados. Para Bloch (1997, p.89), duvidar dos documentos históricos torna-se progresso se esta dúvida mostra-se "examinadora".

Marc Bloch aponta o ano de 1681 como a data precisa da fundação de um método crítico de análise de documentos. O humanismo do período precedente argumentava que caberia

aos teólogos e filósofos discutirem a validade de tais documentos, de modo que ao historiador coubesse apenas a tarefa de "recitá-las". A doutrina de pesquisa foi elaborada, sobretudo, na segunda metade do séc. XVII; a palavra crítica, que até então designara apenas um juízo de gosto, adquire então o sentido de prova de veracidade.

Embora Bloch não considere Cartesiana a produção sobre metodologia histórica seiscentista, considera que:

> "as verdades de evidência, de caráter matemático, cujo caminho a dúvida metodológica, em Descartes, tem por missão abrir, apresentam poucos traços em comum com as probabilidades cada vez mais aproximativas que a crítica histórica, como as ciências de laboratório, se contenta em deduzir. Mas, para que uma filosofia impregne toda uma época, não é necessário nem que aja exatamente ao pé da letra, nem que a maioria dos espíritos sofra seus efeitos de outro modo que não por uma espécie de osmose, frequentemente inconscientes. Assim como a ciência cartesiana, a crítica do testemunho histórico faz tabula rasa da credulidade. Assim como a ciência cartesiana, ela procede a essa implacável inversão de todas as bases antigas apenas a fim de conseguir com isso novas certezas, agora devidamente comprovadas. A idéia de que essas feridas pareçam um sofrimento ou de que na dúvida encontremos, ao contrário, não sei que nobre suavidade só havia sido considerada, até então, uma atitude mental puramente negativa, uma simples ausência. Estima-se agora que, racionalmente conduzida, possa tornar-se um instrumento de conhecimento". (Bloch, 1997, p.92).

A historiografia nos mostra um esforço de revisão deste comportamento "rotineiro" do método crítico. Segundo Bloch, tal esforço traduz-se na máxima de que "uma afirmação não tem o direito de ser produzida senão sob a condição de poder ser verificada", e cabe ao historiador, ao usar um documento, indicar sua proveniência. Indicar o meio de encontrar o documento equivale, desta forma, a "submeter-se a uma regra universal de probidade". (Bloch, 1997, p.95). O método crítico seria, assim, o mais eficaz na busca e identificação da mentira e do erro; o historiador, o juiz que se preocupa em fazer suas "testemunhas" (os documentos) falar, e buscar compreendê-las.

De acordo com Marc Bloch, um grave erro que se pode cometer na pesquisa histórica é o embuste sobre autor e data: a "falsificação no sentido jurídico do erro". Para ele certos atos são fabricados com o único fim de "repetir as disposições de peças perfeitamente autênticas, que haviam sido perdidas". Comenta ainda diversos exemplos ilustres de tais embustes, como as falsas cartas publicadas sob a assinatura de Maria Antonieta, a estátua que exibe o busto de Filipe o Audaz (que é de fato uma figura funerária desse rei, cujo molde foi feito após a sua morte), ou ainda o pretenso diploma de Carlos Magno, forjado três séculos após sua morte.

Mais que constatar os embustes é necessário também descobrir seus motivos. Para Bloch toda mentira é, a seu modo, um testemunho. Provar que o diploma de Carlos Magno não é autêntico pode evitar um erro; entretanto, determinar que fatores históricos levaram à confecção

do falso diploma (neste caso em particular, a falsificação foi composta por Frederico Barba-Ruiva, com intuito de perpetrar seus sonhos imperiais) permite que "uma nova visão se abra para vastas perspectivas históricas".

Existiram, do ponto de vista do autor, épocas históricas inteiras identificáveis como mitômanas; mais precisamente todo o final do séc.XVIII e início do XIX, as gerações pré-românticas e românticas. Tais períodos são "de uma extremidade a outra da Europa, [...] como uma vasta sinfonia de fraudes". Na idade média, o plágio parecia não ofuscar a moralidade comum sendo, por muitas vezes, um ato inocente, uma vez que a idade média não conhecia outro fundamento senão a lição de seus ancestrais. Assim, "os períodos mais ligados à tradição foram também os que tomaram mais liberdade com sua herança precisa". (Bloch, 1997, p.98-100).

A inexatidão da narrativa histórica toma diferentes formas e intensidades conforme variam os observadores. A condição momentânea do observador (o cansaço, a emoção, o nível de concentração) pode interferir na objetividade descritiva de um fato. Como lembra Bloch, muitos acontecimentos históricos só puderam ser observados em momentos de violenta perturbação emotiva, ou "por testemunhas cuja atenção [...] era incapaz de incidir com intensidade suficiente sobre as características às quais o historiador [...] atribuiria um interesse preponderante". (Bloch, 1997, p.104)

Ao trabalhar com testemunhos, não há como ignorar os dados psíquicos que tal testemunho carrega. Por este motivo acredita Bloch que para a Crítica do testemunho não exista nenhum "livro de receitas", e tal crítica será sempre uma "arte de sensibilidade". Entretanto, ressalta a importância da comparação de vários testemunhos; este procedimento nada tem de automático, pode ser metodologicamente trabalhado e acarreta ressaltar dos objetos tanto suas semelhanças como suas diferenças.

Para que a dúvida se torne instrumento de conhecimento, é preciso que o grau de verossimilhança da combinação dos testemunhos possa ser sopesado com exatidão. A pesquisa histórica utiliza para isto, a teoria das probabilidades:

> "Avaliar a probabilidade de um acontecimento é estimar as chances que tem de se produzir. Posto isto, será legítimo falar da possibilidade de um fato passado? No sentido absoluto, evidentemente não. Só o futuro é aleatório. O passado é um dado que não deixa mais lugar para o possível. Antes do lance de dados, a probabilidade para qualquer das faces era de um sobre seis; lançados os dados, o problema desaparece. Pode ser que hesitemos mais tarde, se nesse dia desse o três ou então o cinco. A incerteza está portanto em nós, em nossa memória ou na de nossas testemunhas. Não nas coisas". (Bloch, 1997, p.117).

Contudo, para Bloch, a teoria da probabilidade reside no âmbito da ficção. Em todos os casos possíveis postula a imparcialidade das condições, de modo que qualquer cálculo fosse

comprometido se, previamente fossem favorecidas quaisquer das partes inventariadas. Valendo-se mais uma vez da metáfora do jogo de dados, o autor afirma que:

> "o dado dos teóricos é um cubo perfeitamente equilibrado; se sob uma de suas faces insinuássemos um grão de chumbo, as chances dos jogadores deixariam de ser iguais. Mas, na crítica do testemunho, todos os dados estão viciados. Pois elementos muito delicados intervêm constantemente para fazer a balança pender para uma eventualidade privilegiada". (Bloch, 1997, p.118)

Conclui Bloch que a maioria dos problemas da crítica histórica seja rebelde a qualquer tradução matemática. Limitando-se a dosar o provável e o improvável a crítica histórica não se distingue da maioria das ciências naturais senão por um "escalonamento mais nuançado dos graus". Trata-se, portanto, de uma alteração na intensidade das categorias propostas, e não em sua essência. A experiência crítica empreendida pelo homem enquanto testemunha torna o próprio homem capaz "ao mesmo tempo desvendar e explicar as imperfeições do testemunho". Em última análise, o método crítico nos dá o direito de decidir "quando e porque um testemunho deve ser digno de crédito, trazendo à luz questões relevantes, e rejeitando falsos problemas". (Bloch, 1997, p.122-124).

A verdade histórica para Marc Bloch é efetivamente trazida à tona se o historiador for capaz de, sem a interferência das paixões, "descrever aquilo o que é". Diz ele que "para penetrar uma consciência estranha separada de nós pelo intervalo das gerações, é preciso quase se despojar de seu próprio eu". (ibidem, p.126).

Sabe-se que o método de pesquisa histórica, bem como a história ela mesma, está em constante processo de revisão.

Uma vez engendrada nestes termos, a pesquisa científica poderá abrir espaço a diversos novos questionamentos, tanto Históricos ou Musicológicos. Primeiramente, poderemos responder, com maior eficácia e cientificidade, porque determinadas sociedades elegem alguns compositores em detrimento de outros. Além disso, poderemos contribuir para a densificação do *corpus* de conhecimento científico de modo diversificado, buscando uma nova compreensão das múltiplas etnias na confecção da Música ao longo de distintos períodos históricos.

A integração possível entre a Historiografia das Mentalidades e a Etnomusicologia pode resultar benéfica a ambas as disciplinas, uma vez que permitiria à primeira incorporar a seu escopo o texto musical propriamente dito, e ampliar as informações acerca da sociedade que o engendra. Por sua vez, a Etnomusicologia poderia buscar, com as ferramentas adotadas da Historiografia, compreender os contextos musicais de períodos históricos distintos, conquanto possa esclarecer a relação entre música e sociedade já não mais através unicamente da observação e da grafia, senão também pela capacidade de reconstrução indutivo-dedutiva de diferentes

momentos da história.

Em termos práticos, podem-se realizar pesquisas cujos preceitos teóricos de ambas as disciplinas estejam associados; alguns destes conceitos parecem, de antemão, bastante comunicantes. A guisa de conjectura, poderíamos propor uma associação entre os 'três níveis analíticos' de Alan Merriam e a 'visão de mundo' de Lukács; ou ainda poderíamos associar as idéias de Marcel Mauss, eminentemente associativas, aos conceitos de 'hábitos mentais', de Panofsky ou ainda às 'aparelhagens mentais' de Febvre.

Finalmente, entendemos que ao exercitar a aplicação da pesquisa Etnomusicológica imbricada aos moldes propostos pela História das Mentalidades, poderemos qualificar uma importante ferramenta de compreensão de qualquer sociedade (inclusive a nossa própria), de modo a salientar suas multiplicidades ao invés de tentar reduzi-las a universais. Estas medidas de compreensão que apontam para a diversificação da experiência humana podem nos ajudar a moldar melhores sociedades, mais compreensivas com relação às particularidades de cada segmento que a compõe. Parece um desafio desta geração, que se vê às voltas com a pluralidade de seus povos sem lograr a relação pacífica entre eles. A compreensão histórica das relações sociais de outros períodos pode trazer-nos muitas luzes às nossas próprias dificuldades; quiçá via arte.

Referências Bibliográficas

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O Ofício de Historiador*. Rio de Janeiro:Zahar, 1997.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre:Ed. UFRGS, 2002.

GUINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo:Companhia das Letras, 2007.

HOBSBAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo:Companhia das Letras, 2008.

O CAVALO-MARINHO EM CONDADO: MÚSICA, REPRODUÇÃO CULTURAL E POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A CULTURA POPULAR.

Paulo Henrique Lopes de Alcântara
pauloetnomus@gmail.com
UFPE

Resumo
Neste trabalho, o Cavalo-Marinho é apresentado como um folguedo popular assemelhado ao bumba-meu-boi, de tradição oral, que funde expressões artísticas distintas como o teatro, a poesia, a dança, e a música, sendo representada predominantemente por trabalhadores rurais da Zona da Mata Norte de Pernambuco e sul da Paraíba. Esse folguedo recentemente passou a ser alvo de políticas públicas voltadas para a proteção da cultura popular, além de despertar crescente interesse por parte de pesquisadores universitários e artistas profissionais. O objetivo do referido trabalho consiste em analisar o impacto das políticas públicas, pesquisadores e artistas profissionais sobre os dois grupos de Cavalo-Marinho em atividade na cidade de Condado--PE. A metodologia empregada é qualitativa e baseia-se na observação (em sentido amplo) das atividades e discursos de grupos de Cavalo-Marinho e pessoas que se relacionam com eles a diversos títulos, bem como um aprofundado estudo bibliográfico sobre cultura popular e políticas públicas, e sobre danças dramáticas do Nordeste e o Cavalo-Marinho. Pretendo, ao final dessa pesquisa, estar de posse de novos elementos para compreender as relações entre grupos de cultura popular tradicional, políticas públicas e artistas profissionais interessados no assunto. Acredito que essa pesquisa venha contribuir de maneira sólida para a avaliação das reproduções, transformações e continuidades simbólicas do Cavalo-Marinho e de sua música.

Palavras-chave = Cavalo-Marinho, Patrimônio Imaterial, Políticas públicas

Abstract
I*n this paper, the Cavalo-Marinho is presented as a popular merriment akin to bumba-meu-boi, of oral tradition, merges expression artistic different as the theater, poetry, dance, and music, represented predominantly by rural workers in the Zona da Mata Norte of Pernambuco and south of Paraiba. This merriment recently became to be target of public policies for the protection of popular culture, and arouse growing interest from academic researchers and professional artists. The objective of this paper consist is to analyze the impact of public policies, researchers and professional artists on the two groups of Cavalo- Marinho in activity in the city of Condado-PE. The methodology is qualitative and is based on the observation (in the broad sense) of the activities and speeches of Cavalo-Marinho groups and people who relate with them on different titles, as a detailed bibliographical study of popular culture and public policies, and dramatic dances on the northeast Brazil and the Cavalo- Marinho. I intend, to end this research, be in possession of new elements to understand the relationships between groups of traditional popular culture, public policies and professional artists interested in the subject. I believe that this research will contribute solidly to the evaluation of the reproductions, symbolic transformations and continuities of the Cavalo-Marinho and his music.*

Keywords *= Cavalo-Marinho, Intangible heritage, Public policies*

Cavalo-Marinho é uma "dança dramática" (Andrade, 1982, p.23) que apresenta grande similaridade com o bumba-meu-boi, brincado predominantemente por trabalhadores rurais da cana-de-açúcar da Zona da Mata Norte de Pernambuco (Murphy, 2008, p.27) e sul da Paraíba. Esse tipo de manifestação popular funde as mais diversas formas artísticas, como o teatro, a poesia, a dança, e a música, expressando tanto a realidade cotidiana de seus brincantes quanto o imaginário coletivo da região, apresentando, ao mesmo tempo, um caráter religioso e profano. Sob a forma de espetáculo, o Cavalo-Marinho pode durar até oito horas, estendendo-se do início da noite até o sol raiar.

As *figuras* são os personagens do Cavalo-Marinho, e os *figureiros* são os atores que as interpretam durante o desenvolvimento dramático do espetáculo.Em sua grande maioria, as *figuras* apresentam-se mascaradas, e os *figureiros* possuem grande liberdade de improvisação, assemelhando o Cavalo-Marinho, neste sentido, à *Commedia dell'arte* renascentista. Contando com cerca de 76 *figuras*, classificadas em humanas, animais, fantásticas e bonecos (Souza, 2006, p. 501-502), o enredo da *brincadeira* aborda com muito humor as relações entre patrões e empregados que marcam a história da Zona da Mata Norte de Pernambuco, bem como a expressão da moralidade, do cotidiano, e da religiosidade da região. Cada *figura* concentra em si a individualidade de seu *figureiro*, bem como a individualidade da própria *figura*. A primeira, uma construção pessoal e intransferível; a segunda, um universo simbólico produzido e compartilhado coletivamente ao longo do tempo.

Além dos diálogos das *figuras*, o conjunto textual do Cavalo-Marinho é constituído por monólogos poéticos conhecidos como *loas*, cujos conteúdos nem sempre se apresentam coerentes com o contexto dramático, e onde a clareza das idéias ocupa posição secundária em relação às possibilidades de sonorização das palavras declamadas.

As danças do Cavalo-Marinho apresentam grande ênfase na unidade inferior do corpo, através de movimentos rápidos e precisos. Suas variações são múltiplas, mas sempre enfatizam a pisada no chão ou a cruzada de pernas (Acselrad, 2002, p.104). Cada brincador, entretanto, pode apresentar uma maneira particular de desenvolver seus passos, chamada de *pantinho*, elemento coreográfico nativo que expressa um estilo pessoal de *sambar*.

A música apresenta importância fundamental para o Cavalo-Marinho, pois inicia e finaliza o ciclo da *brincadeira*, permeia suas estruturas internas, torna o ambiente propício para tal manifestação, e promove um elo entre os demais elementos de natureza cênica, poética ou coreográfica, além de sustentar a *brincadeira* durante horas ou uma noite inteira, sendo de grande importância para a estruturação do tempo, manutenção da atenção da platéia, e conservação da energia dos brincantes (Gonçalves, 2004, p.109). O Cavalo-Marinho é brincado ao som de um conjunto musical chamado de *banco*, constituído por rabeca (espécie de violino de fabri-

cação local), pandeiro, ganzá (ou mineiro) e reco-reco (idiofone raspador), onde a rabeca é o único instrumento melódico que interage com as vozes dos instrumentistas em uníssono, duetos, ou em uma espécie de contraponto. Brincantes mais antigos afirmam que a viola e o bumbo também faziam parte do conjunto instrumental do Cavalo-Marinho antigamente, mas hoje esses instrumentos já não são mais usados, apontando, a partir de tais discursos, visíveis transformações musicais ocorridas ao longo dos anos.

Os termos *brincadeira*, *brinquedo* e *sambada*, usados por seus praticantes, representam divertimento, mas também representam seriedade, pois constituem expressões de impressionante complexidade, proporcionando um diálogo entre o grave e o cômico, entre um tempo passado e o presente (Tenderini, 2003, p.20) e entre o sacro e o profano.

Os grupos de Cavalo-Marinho apresentam uma organização social claramente definida, cuja estrutura é constituída pelo *mestre* – que geralmente adquire essa posição devido à sua experiência e ao seu amplo conhecimento sobre a *brincadeira* - sendo o maior responsável pela transmissão de saberes referentes ao folguedo; pelos *figureiros*, que são os atores responsáveis pela interpretação das várias *figuras* dramáticas; pelos instrumentistas do *banco*; pelo *toadeiro*, que ocupa a posição de cantor principal; e pelos *padrinhos*, que são as pessoas que contribuem financeiramente com os grupos, podendo ser políticos locais, ou indivíduos no governo municipal encarregados de contratar os grupos para as festas. (Murphy, 2008, p.45).

Embora sua ocorrência se estenda por todo ano, durante as festas religiosas, cívicas, comemorações de aniversários, etc, o Cavalo-Marinho é típico do ciclo natalino, sendo brincado ao ar livre, cuja platéia é formada principalmente pela população local ou das pequenas cidades vizinhas, que formam um pequeno círculo, chamado de *roda*, em torno do local onde se encontram o *banco* e as *figuras*, acentuando a informalidade e proximidade do público em relação ao espetáculo.

Na década de 1990, entretanto, o Recife assistiu ao despontar de um novo movimento artístico, sobretudo musical, caracterizado predominantemente pela fusão das tradições musicais locais com as músicas de ampla circulação internacional. Trata-se do *Manguebeat*, cuja concepção artística proporcionou um incremento no mercado cultural local, colocando em evidência os ritmos tradicionais (Barreto e Lima, 2001, p.82), despertando o interesse de pesquisadores e artistas profissionais a conhecer, apreciar e estudar a complexidade artística e estética dos gêneros de tradição oral, dentre eles o Cavalo-Marinho.

Diante dessa nova postura de evidência, proporcionada pelo *Movimento Mangue*, o Cavalo-Marinho passou a despertar interesse de pessoas e instituições alheias ao seu universo social, dos mais distintos campos da ação humana, tais como: trabalhos universitários (Murphy, 1994; Gonçalves, 2001; Acselrad, 2002; Tenderini, 2003), música, teatro, dança profissional

e políticas públicas para a cultura. No primeiro âmbito, o principal marco é a tese de doutorado em Etnomusicologia de John P. Murphy, *Performing a moral vision: an ethnography of cavalo marinho, a Brazilian music drama*, defendida em 1994 na Columbia University. Um estudante de música da Universidade Federal de Pernambuco trabalhou como assistente de pesquisa de Murphy, e a partir dessa experiência concebeu e implementou um projeto musical bem-sucedido e influente, coerente com a proposta do *Movimento Mangue*: trata-se de Sérgio Veloso, conhecido como "Siba", líder do grupo Mestre Ambrósio, cujo primeiro CD foi lançado em 1995, abrindo caminho para que outros músicos, dançarinos e atores de teatro se interessassem pela manifestação (Sandroni, 2009, p.66). No que se refere a políticas públicas, a gestão de Leda Alves e de Ariano Suassuna (o escritor e notório militante em prol da valorização das culturas populares) como Secretários de Cultura do Estado de Pernambuco (1995-98) repercutiu no Cavalo-Marinho. Influiu neste sentido a contratação, pela Secretaria de Cultura, de Manuel Salustiano, um líder e *performer* de Cavalo-Marinho que se tornaria conhecido como "Mestre Salu" (Nascimento, 2005, p.22), e mais tarde seria registrado oficialmente como "Patrimônio Vivo" da cultura pernambucana. Em virtude da sua grande capacidade de articulação, o Mestre Salustiano passou a ter trânsito livre entre os artistas populares, o governo, o *Movimento Mangue* e a mídia, propiciando um acesso crescente dos gêneros tradicionais na cultura de massa. A prefeitura de Condado, seguindo o exemplo de outras cidades da Zona da Mata Norte de Pernambuco, resolveu "adotar" uma manifestação da cultura popular como símbolo, e o Cavalo-Marinho foi escolhido (em Goiana, são os caboclinhos, em Ferreiros a rabeca, em Nazaré da Mata o maracatu-rural).

Em conseqüência a esse aumento de interesse externo, e ao Decreto nº 3551, de 4 de agosto de 2000, que instituiu no Brasil o registro de bens culturais de natureza imaterial, o Cavalo-Marinho passou a ser alvo crescente de políticas públicas de proteção à cultura popular.

A pequena cidade de Condado, localizada na Zona da Mata Norte de Pernambuco, conta com a presença de dois grupos de Cavalo-Marinho em atividade: o Cavalo-Marinho Estrela de Ouro, liderado pelo *mestre* Biu Alexandre (Souza, 2006, p. 200), fundado no ano de 1980, e o Cavalo-Marinho Estrela Brilhante, fundado em 2004, liderado pelo *mestre* Antônio Teles, e auxiliado por sua filha Nilce, que além de integrar o grupo do pai, criou um Cavalo-Marinho infantil (Cavalo-Marinho Estrelas do Amanhã), tendo como objetivo o ensino e a manutenção dessa tradição. Ambos os grupos estiveram envolvidos, desde 2008, com o "Ponto de Cultura *Viva Pareia*", iniciativa da ONG "Associação Respeita Januário" sediada no Recife, que recebeu apoio do Ministério da Cultura no quadro do Programa "Cultura Viva", implementado pela gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira no Ministério da Cultura (2003-2010)

(Minc, 2010). O objetivo principal do Ponto de Cultura é estimular a continuidade do Cavalo-Marinho, incentivando os brincadores mais experientes a transmitirem seus saberes às novas gerações, bem como capacitar seus participantes a disputar outros recursos de diferentes agências financiadoras de atividades culturais. (ARJ, 2007, s/pg). Essa proposta do Ponto de Cultura apresenta uma visível consonância de objetivos com o Decreto nº 3551 no sentido de salvaguardar um patrimônio tão suscetível à revolução tecnológica e das comunicações (Lévi-Strauss, 2001, p.25), sem a preocupação de cristaliza-la no tempo e no espaço, mas levando em consideração sua natureza dinâmica e flexível. Dentre as atividades propostas pelo Ponto de Cultura, estão as oficinas[1] de informática, filmagem e rabeca, realizadas por estudantes universitários que recebem uma pequena gratificação financeira pelas atividades exercidas. Essas atividades são predominantemente voltadas para os adolescentes e crianças que possuem algum contato com o Cavalo-Marinho, muitos deles são filhos, netos ou sobrinhos dos principais brincantes. Todas essas oficinas ocorrem semanalmente na sede do Ponto de Cultura: um sobrado localizado na parte central da cidade de Condado oferecido pela prefeitura local, ou nas casas dos principais brincantes. As oficinas de informática são voltadas para a capacitação dos principais líderes do Cavalo-Marinho, no sentido de produzir projetos voltados à aquisição de novos recursos para os grupos culturais presentes na cidade. As oficinas de rabeca têm como objetivo preparar novos instrumentistas para futuramente alimentar os grupos de Cavalo-Marinho existentes na cidade, uma vez que este é o instrumento musical de maior complexidade técnica presente na *brincadeira*. As oficinas de filmagem ensinam não só o manuseio dos equipamentos, mas capacitam as crianças e adolescentes a filmarem as *sambadas* ocorridas em Condado. Essas oficinas também promovem o estímulo para que seus participantes possam assistir às filmagens realizadas, proporcionando um contato direto destes com a prática cultural do Cavalo-Marinho, bem como o registro da performance artística dos grupos culturais envolvidos no projeto. As oficinas de filmagem também habilitam as crianças e adolescentes para a elaboração e realização de entrevistas filmadas com os principais componentes dos dois grupos de Cavalo-Marinho, incitando um diálogo e uma transmissão de saberes sobre a *brincadeira* entre as diferentes gerações. Outras oficinas são realizadas pelos mais experientes brincantes da cidade, que também recebem um apoio financeiro para a transmissão de seus conhecimentos. O *mestre* Antônio Teles, um dos mais antigos rabequeiros da região, participa diretamente da oficina de rabeca; Agnaldo, filho do *mestre* Biu Alexandre, ministra oficinas de dança; e o senhor Sebastião Pereira de Lima (conhecido como Martelo), que ministra para as crianças oficinas sobre a interpretação da *figura* do Mateus (uma das mais importantes na estrutura cênica do folguedo).

1 Tive oportunidade de acompanhar as oficinas durante dois meses. Tanto aquelas realizadas no Ponto de Cultura, quanto aquelas realizadas nas casas dos brincantes que as ministravam.

Os objetivos da ONG e as expectativas e necessidades dos grupos de Cavalo-Marinho, entretanto, mostraram certa incompatibilidade, o que prova a complexidade da relação entre os órgãos executores desses instrumentos legais e os grupos culturais beneficiados. As reuniões realizadas no Ponto de Cultura na cidade de Condado, entre os principais líderes dos dois grupos de Cavalo-Marinho e os representantes da ONG, ocorreram sob clima de tensão, apresentando discussões extremamente calorosas, onde transpareciam as insatisfações dos líderes culturais quanto ao apoio que recebiam, sobretudo do ponto de vista financeiro, e ao cumprimento de certas atividades previstas no projeto. Por outro lado, a ONG cobrava uma melhor conservação da estrutura física da sede do Ponto de Cultura, sob a responsabilidade dos participantes dos dois grupos envolvidos, bem como o cumprimento das atividades semanais, onde os principais brincantes deveriam transmitir às novas gerações seus saberes sobre o Cavalo-Marinho. As constantes cobranças mútuas atestavam a dificuldade de relacionamento entre ambas as partes. Após uma destas reuniões, em conversa particular, um dos representantes da ONG me afirmou seu desejo pessoal de cancelar o projeto devido à dificuldade de relacionamento com as pessoas envolvidas. Em entrevista concedida aos adolescentes participantes da oficina de filmagem, o *mestre* Biu Alexandre afirmou sua insatisfação quanto à intervenção da ONG, transparecendo a sua crença de que a *brincadeira* pode sobreviver sem interferências externas.

Um outro fator a ser considerado nessas relações é a evidente rivalidade entre os dois grupos de Cavalo-Marinho presentes na cidade de Condado, dificultando a realização das atividades que necessitam da participação dos membros de ambos os grupos. Os adolescentes, por exemplo, apresentam certo receio (ou até mesmo resistência) em participar de oficinas ministradas pelos brincantes de um Cavalo-Marinho da qual eles não fazem parte. Essa atitude não se restringe aos grupos aqui mencionados, podendo ser observada também na maioria dos folguedos existentes na Zona da Mata Norte de Pernambuco (Gonçalves, 2004, p.108).

Os constantes conflitos, todavia, não sublimam os impactos dessa ação política sobre a organização dos grupos de Cavalo-Marinho, que merecem um estudo em particular.

A "reprodução" de manifestações expressivas da cultura popular, ou seja, sua perpetuação no tempo, sua transmissão a novas gerações, vem sendo discutida por pesquisadores das áreas da Etnomusicologia e da Educação Musical (Sandroni 2008; Queiroz, Soares e Garcia, 2007). No entanto, o impacto de políticas públicas para a cultura e interferência de estudantes e artistas profissionais nesse processo de reprodução possivelmente ainda não recebeu atenção específica.

As apresentações de Cavalo-Marinho sofreram mudanças significativas ao longo dos anos, devido a sua estrutura flexível, pois apresenta regras, padrões, técnicas e convenções

que são respeitadas por seus participantes. Porém, essa estrutura não condiciona um caráter fixo, rígido e imutável da *brincadeira*. É essa flexibilidade estrutural que favorece sua sustentação e renovação no decorrer dos anos.

Inicialmente elas se restringiam ao interior, ocorrendo predominantemente nos engenhos. Posteriormente passaram a ocorrer nas ruas, nos festejos religiosos referentes a Santos Padroeiros, e chegaram à capital. As *brincadeiras* nos engenhos se tornaram cada vez mais escassas devido ao processo de proletarização e mecanização do trabalho nos canaviais, fazendo com que os trabalhadores rurais migrassem dos engenhos - onde em troca do trabalho, recebiam habitação e um pequeno roçado de subsistência - para as pequenas cidades da zona rural, se tornando trabalhadores assalariados. (Murphy, 2008, p.130-131). As apresentações de ruas ocorrem geralmente próximas a um bar, onde o líder do grupo e o dono do estabelecimento comercial entram em um acordo sobre o valor dos lucros do bar a ser pago ao Cavalo-Marinho. Esse valor é complementado pela contribuição do público durante a apresentação. As *brincadeiras* realizadas nas festas religiosas (principalmente nas comemorações de Natal, Ano Novo, dia de Reis e de São Sebastião, o padroeiro da cidade de Condado) ocorrem mediante a um pequeno contrato feito pela prefeitura local durante as festividades católicas, que incluem: missas, procissões, lazer infantil, barracas de alimentação, além da contratação de outros grupos musicais, alguns destes grupos tocando forró estilizado, música pop, ou brega, utilizando-se de amplificadores eletrônicos, dificultando a realização do Cavalo-Marinho, que tem o seu tempo de apresentação reduzido, acabando quando os grupos de música eletrônica começam a tocar (Acselrad, 2002, p. 52), ou se apresentando em lugares mais afastados das interferências sonoras presentes nas festividades. Tive oportunidade de constatar esse tipo de queixa por parte de alguns brincantes em relação a essas limitações, quando convidados a participar de festividades dessa natureza. Recentemente, as *brincadeiras* passaram a ocorrer na capital pernambucana, embora com menor freqüência, apresentando um número reduzido de brincantes, e com uma duração bem mais limitada. As apresentações geralmente ocorrem por meio de um contrato feito por órgãos culturais associados ao governo, que convidam um grupo para uma apresentação em um determinado local (geralmente em pólos culturais relevantes na cidade do Recife, como a Casa da Cultura, o Pátio de São Pedro, e o Sítio da Trindade) e em um horário previamente estipulado. Por esse motivo, as *brincadeiras* são muito curtas em relação às *brincadeiras* realizadas no ambiente rural. Nessas apresentações ocorridas no Recife, pude observar uma falta de envolvimento do público em relação ao espetáculo, possivelmente justificada pela distância sócio-cultural e simbólica entre uma sociedade urbanizada e uma manifestação tipicamente rural. Os mais antigos brincantes de Cavalo-Marinho com os quais tive oportunidade de conversar sobre a *brincadeira* sempre

fazem referência às *brincadeiras* realizadas antigamente nos engenhos como "melhores", pois não havia restrições de tempo, e as pessoas brincavam "por amor" ao Cavalo-Marinho, afirmando que hoje as pessoas brincam "por dinheiro". Apesar desse sentimento de nostalgia, os brincantes reconhecem a importância das *brincadeiras* financiadas pelos órgãos públicos, embora sintam certo receio pela impontualidade desses órgãos quanto ao pagamento estabelecido previamente em contrato. Evidentemente que os cachês dos grupos de Cavalo-Marinho, geralmente pagos pelas prefeituras, vêm decrescendo devido ao direcionamento de investimentos dessa natureza a grupos musicais de forte apelo comercial, como bandas de brega, forró estilizado, ou bandas de música pop. Esse tipo de apresentação, contudo, tem garantido mais contratos, retornos financeiros e popularidade à *brincadeira*, mas, em contrapartida, tem ameaçado boa parte da memória do Cavalo-Marinho (Acselrad, 2008, p.143).

As *brincadeiras* de Cavalo-Marinho sempre estiveram envolvidas com algum tipo de retorno financeiro. Nos últimos anos, todavia, a possibilidade de financiamento público para a sua prática cultural tem estimulado o surgimento de novos grupos, bem como o ressurgimento de grupos até então desativados. As novas possibilidades financeiras, proporcionadas pela mercantilização do folguedo, agregam-se à devoção religiosa e ao desejo de brincar como elementos motivadores dessa manifestação popular. As conseqüências de tais mudanças, sejam elas positivas (valorização e popularização do folguedo dentro da sociedade mais ampla) ou negativas (comprometimento de seu conteúdo simbólico e ritual), bem como as possíveis modificações que o consumo urbano proporciona ao significado da produção material e simbólica das culturas tradicionais (Canclini, 1983,p.14) merecem um estudo mais detalhado e preciso.

O Cavalo-Marinho, como as demais formas de manifestações tradicionais, apresenta elementos tais como texto, música, poesia e formas narrativas que estão sujeitas às mudanças provocadas por alterações no seu contexto social ao longo do tempo. Essas mudanças provam que esses gêneros populares não estão alheios às demais instâncias sociais. Eles apresentam um caráter vivo e dinâmico, através de um contínuo diálogo entre permanências e transformações, internalizando constantemente as contradições presentes na sociedade pluralizada e mutante.

Diante desse novo quadro sócio-político ao qual a cultura se insere, as atividades do Ponto de Cultura "Viva Pareia" constituem um campo fértil para o estudo e investigação das formas de reprodução artística dos grupos de Cavalo-Marinho em atividade na cidade de Condado, levando em consideração as intervenções de pesquisadores, artistas profissionais e das políticas públicas para a cultura popular.

Referências Bibliográficas

ACSELRAD, Maria. *Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-Marinho*. Dissertação (Mestrado em Antropologia), UFRJ, 2002.

_____.O Cavalo marinho da zona da mata norte de Pernambuco. A dança das figuras: corpo e brincadeira em movimento.In: GUILLEN, Isabel Cristina Martins (org). **Tradições e traduções**: a cultura imaterial em Pernambuco. Recife: Editora Universitária UFPE, 2008.p. 122-148.

ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil** (Tomo I). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982.

ARJ (Associação Respeita Januário). "Projeto do Ponto de Cultura Viva Pareia", mimeo., Recife, 2007.

BARRETO, Sílvia Gonçalves Paes; LIMA, Sérgio Ricardo de Godoy. "Cultura em movimento: usos contemporâneos dos ritmos tradicionais em Pernambuco".*Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, vol.147, p.79-92, 2001.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GONÇALVES, Gustavo Vilar. *Música e movimento no cavalo-marinho de Pernambuco*, Monografia (Especialização em Etnomusicologia), UFPE, 2001.

_____ ."A Brincadeira de Cavalo Marinho em Pernambuco", *Vivência,* 27 (2004), p.105-110.

LÉVI-STRAUSS, Laurent. "Patrimônio imaterial e diversidade cultural – o novo decreto para a proteção dos bens imateriais". *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, vol. 147, p. 23-27, 2001.

MINC (Ministério da Cultura). Página do programa Cultura Viva, acessada em 27 de abril de 2010. <http://www.cultura.gov.br/cultura_viva/>

MURPHY, John. *Performing a moral vision: an ethnography of cavalo-marinho, a Brazilian music drama*. Tese de Doutorado em Etnomusicologia, Columbia University, 1994.

_____. **Cavalo Marinho pernambucano**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NASCIMENTO, Mariana Mesquita. **João, Manoel, Maciel Salustiano:** Três gerações de artistas populares, recriando os folguedos de Pernambuco, Recife: Associação Reviva, 2005.

QUEIROZ, L.R.S.; SOARES, M.S.; GARCIA, U.C. "Transmissão musical no cavalo-

marinho infantil", *Anais do XVI Encontro Anual da ABEM*, 2007.

SANDRONI, Carlos. "O Mangue e o Mundo: notas sobre a globalização musical em Pernambuco", *Claves*, 7 (2009), p.63-70.

SOUZA, Érico José de. **A roda do mundo gira**: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado-PE). Recife: SESC-Pernambuco, 2006.

TENDERINI, Helena Maria. *Na Pisada do Galope: Cavalo Marinho na fronteira traçada entre Brincadeira e Realidade.* Dissertação (Mestrado em Antropologia), UFPE, 2003.

ĂDJŪRŌNÁ: PERCURSOS SIMBÓLICOS DA TROMPA KARAJÁ

Pedro Paulo Salles
ppsalles@usp.br
USP

Resumo
A presente pesquisa busca estabelecer o percurso etnográfico de um instrumento musical dos índios Karajá da Ilha do Bananal, no Tocantins, uma trompa transversal relatada e descrita por um reduzido número de exploradores, viajantes e pesquisadores desde o século dezoito até inícios do século vinte, e desvendar suas conexões simbólicas com a cultura desta etnia. O projeto envolve pesquisa historiográfica, iconográfica e pesquisa de campo nas aldeias indígenas Karajá e em museus do Brasil e da Alemanha, onde se encontra preservado esse instrumento aparentemente extinto. O fato ter sido este um dos poucos instrumentos sonoros dessa etnia aumenta a certeza de que seu resgate etnográfico tem importância cultural e justifica o esforço de investigação.

Palavras-chave: música indígena brasileira, índios Karajá, instrumentos musicais

Abstract
The present research looks for traces of the ethnographic course of a musical instrument of the Karajá Indians from Ilha do Bananal (Tocantins state - Brazil), a traverse horn reported and described by a reduced number of explorers, travelers and investigators from the eighteenth century up to beginnings of the twentieth century, and discover their symbolic connections with the culture of this tribe. The project request historiographycal and iconographical research, besides field research in the indigenous villages and in ethnology museums of Brazil and Germany, where one find preserved this instrument, probably extinct. The fact of having been one of the few resonant instruments of this ethnic group increases the certainty that its ethnographic rescue has cultural importance and justifies the effort of investigation.

Key words: *brazilian indigenous music, Karajá Indians, musical instruments*

Introdução

A presente pesquisa visa à etnografia de um instrumento sonoro aparentemente extinto nas sociedades Karajá da Ilha do Bananal, no Tocantins, reconstruindo seus percursos simbólicos através de documentos historiográficos e de entrevistas com os Karajá. A ădjūrōná, também identificada como *buzina* (Fonseca, 1867), *adźiuranĕ* (Ehrenreich, 1894), *adjurane* (Ehrenreich, 1891) e *(h)ă(n)djūl̨ōná* (Krause, 1911), é um instrumento de sopro, mais exatamente uma trompa transversal.

O elemento deflagrador dessa pesquisa foi uma fotografia presente em livro de Manuela Carneiro da Cunha (1992, p.238). Nele, não há outras referências à foto a não ser "índio Karajá, fotografado c.1900" (fig.1), mas pude identificar que se tratava de um tipo de trombeta. Como

não tivesse ouvido falar de tal instrumento entre os Karajá, tratei de iniciar um processo de investigação.



Figura 1

Consultando especialistas em cultura material Karajá, foi-nos dito que nunca haviam visto esse instrumento ou ouvido falar dele, e que provavelmente ele não faria parte da cultura daquele povo. Porém, recorrendo às fontes historiográficas, encontrei-o descrito e desenhado em Fritz Krause, no livro *In den Wildnissen Brasiliens*, de 1911, e depois em trabalhos anteriores, como *Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens* de Paul Ehrenreich, de 1891. O exemplar coletado por Krause (fig. 2 e 3), que reside ainda hoje no Völkerkunde Museum Leipzig, na Alemanha, apresenta morfologia e estética semelhantes ao coletado por Ehrenreich, mas difere daquelas da foto em Cunha. Embora estruturalmente seja o mesmo instrumento — uma trompa transversal de bambu e cabaça—, os adornos de trançado e as proporções da trompa da foto poderiam levar-nos a considerar influências de outras etnias (Kayapó ou Borôro) com as quais os Karajá estabeleciam trocas, tanto pacíficas quanto bélicas.



Figura 2



Figura 3

O segundo passo foi consultar os próprios Karajá, quando o ancião Hureari, da aldeia Santa Isabel, em depoimento pessoal, me confirmou a existência da trompa assim como sua atual extinção. Disse-me chamar *aduroná,* a trompa, dizendo que seu tio a tocava, e imitou perfeitamente seu som em *bocca chiusa*, e com ritmo semelhante ao descrito por Krause (1942, vol.88, p.187).

A partir dessas primeiras descobertas e questões, estabeleceu-se uma estratégia metodológica: pesquisa historiográfica, análise dos adornos gráficos dos instrumentos a fim de determinar traços Karajá e seus simbolismos, verificar se haveria memória desse instrumento entre os Karajá e a razão de seu desuso, delinear possíveis contextos de sua utilização e seus papéis simbólicos e cosmológicos através da historiografia e das etnografias existentes e de entrevistas em aldeias Karajá, documentar exemplares da trompa Karajá presentes em acervos de museus etnográficos do Brasil e da Europa, realizando ali também levantamentos de outras fontes museológicas (diários de viagem, cilindros de gravação, fotografias de campo, desenhos de campo), construir réplicas dos dois modelos de *ădjūrōná*, mostrá-las aos Karajá e documentar suas reações e comentários; desenvolver enfim a etnografia (e a arqueologia) do instrumento, estabelecendo conexões entre sua origem, seus usos, seu possível desaparecimento e a identidade Karajá. Com isso, pretende-se lançar luz à importância das sonoridades indígenas como integradas aos elementos simbólicos que formam uma identidade étnica, em sua dinâmica que envolve tradição e transformação.

As trompas Jê

As trompas de bambu *(Bambusa vulgaris)* e cabaça *(Lagenaria vulgaris)* são emble-

máticas das culturas Jê. Distribuem-se pelo território brasileiro com variações morfológicas, técnicas e estéticas, tanto em seus adornos como em seus toques. Diferenciam-se também por seus usos rituais e pelos simbolismos inerentes às diferentes etnias e contextos cosmológicos, estéticos e mesmo políticos. Embora sejam freqüentes na cultura Jê, trompas com morfologias semelhantes também ocorrem em outras culturas, como a Tupi (Tapirapé, Tupinambá etc.) e a Arawak (Paresi, Enauenê etc.), embora em menor número.

Apesar do esforço em classificá-la organologicamente, considero esse como um detalhe de menor importância nesse momento, diante das questões mais complexas relativas ao seu uso pelos Karajá, às suas sonoridades e aos simbolismos inerentes, que implicam em elementos em que interferem os campos da antropologia, da cosmologia, da sociologia, da arqueologia e da estética. Nesse sentido, seria mais importante talvez compreendermos a organologia indígena a partir da designação Karajá desse instrumento – *ădjūrōná*. Gera dúvidas o fato de termos encontrado esse mesmo termo para designar tanto apito quanto harmônica de boca dos brancos (Krause, 1911, p.445). Também instiga nossa imaginação o fato de que no vocabulário Karajá encontramos o termo *adjuro* para designar *cantar* (Castelnau, 1851, p. 260 e Magalhães, 1863, p.258) e *ădjūă̊* (ou *ădjūwă̊* ♀) para designar *risada* (Krause, 1911, p.451). Considere-se daí a hipótese de que, para os Karajá, o termo *ădjūrōná* possa designar todo e qualquer instrumento de sopro.

Historiografia

Na historiografia sobre os Karajá, os relatos mais antigos sobre o uso de trompas remontam ao século XVIII, na carta do alferes José Pinto da Fonseca ao general de Goiazes, escrita em 2 de agosto de 1775 e publicada em 1867,

O alferes Fonseca também comenta o apreço dos Karajá para com a música:

> É esta nação muita amiga de musica, e indo todos os dias os nossos instrumentos á coroa [banco de areia], ao som d'estes nem se lembravam de comer nem de dormir, não querendo perder a occasião de ouvir a nossa gente tocar e dansar, sendo para elles tudo de grande admiração. (Fonseca, 1867, p.382)

No trecho em que descreve o uso das trompas, chamadas pelos portugueses pelo nome um tanto depreciativo de *buzinas* (e até hoje, os próprios indígenas, ao se referirem a elas em português, chamam-nas assim), o alferes Fonseca conta que estavam junto aos Karajá no banco de areia (coroa) à espera da visita amistosa nação dos Javaé, seus irmãos de língua. Quando estes chegam, ricamente adornados e em grande comitiva diplomática numa grande quantidade de canoas, fazem soar suas trompas e seus gritos rituais, sendo respondidos da mesma forma

pelos Karajá. Note-se que o narrador, que antes havia sido alertado por um chefe Karajá para que não temesse aos Javaé, aflige-se com o som das trompas ădjūrōná:

> (...) e sabendo de sua vinda o maioral dos *Carajás* teve a política de vir advertir-me que estava a chegar áquela coroa a nação dos *Javaés,* e que não tivesse eu medo do que viesse praticar com elles, que eram cortejos a seu uso costumado: respondi que podiam fazer o que quizessem, que os portuguezes não sabiam ter medo. No outro dia avistámos grande quantidade de canôas em que vinham os da dita nação, todos enfeitados com os seus penachos nas cabeças, e lanças nas mãos, igualmente adornadas de pennas, que faziam uma bella vista, tocando suas desagradáveis bozinas, acompanhadas de insoffríveis gritos. Os *Carajás* lhes respondiam da corôa da mesma sorte, mandando logo uma canôa recebel-os no meio do rio (Fonseca, 1867, p.384)

Ao desembarque segue-se de imediato um ritual de lutas entre as duas nações, e somente depois há os cumprimentos básicos da relação anfritião-visitante. Não há como deixar de remeter as lutas que ritualizam esse encontro entre os Karajá e os Javaé àquelas relatadas por Hureari, ancião Karajá de Santa Isabel, em depoimento pessoal a este pesquisador, nas quais a trompa teria, segundo ele, uma função ritual, assim como em momentos chave da festa de Aruanã. Se considerarmos que Hureari, contando em 2001 com cerca de 80 anos de idade, ainda se recordava da trompa, de seu som e de seus usos, podemos supor que, até meados da década de 60, pelo menos, a *ădjūrōná* ainda estava em uso e ainda fazia parte das lutas rituais, também descritas por Coudreau (1897, p.187) (fig.4). Mas sigamos Fonseca no trecho em que relata as lutas:

> (...) n'este tempo se meteram os *Carajás* em batalha pegando nas suas armas; o maioral se pôz na frente com uma grande lança na mão: desembarcando os *Javaés* se meteram também em batalha na frente dos *Carajás*, avançando e recuando tres vezes, um batalhão contra o outro, tudo acompanhado de grandes gritos, e fechando todo o campo um círculo, no meio d'este se cumprimentárão os maioraes; e sahiu um soldaddo de uma e de outra nação a pegar luta. Presidindo allí os dois maioraes, animando cada um o seu: a nação que vencia era applaudida com tres grandes gritos e sahindo os dois competidores para fora do circulo, iam formar uma linha em grande distancia, para que, acabadas as lutas, corressem parellhas, correspondendo a tudo com grandes gritos e toques de bozinas; (Fonseca, 1867, pp. 384-385)

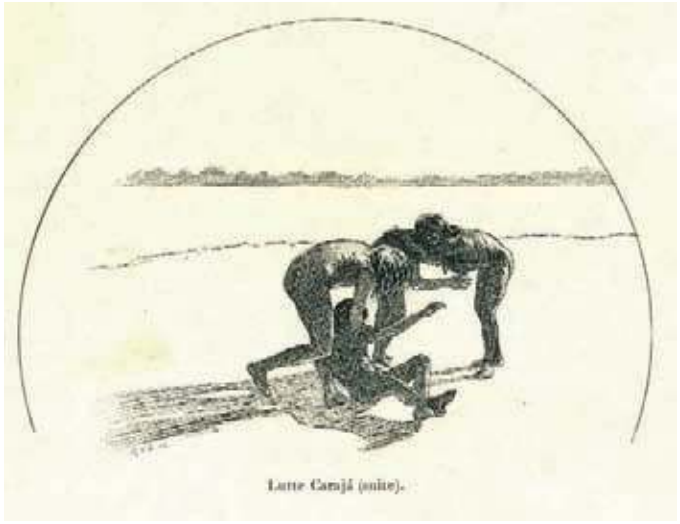


Figura 4 (*in* Coudreau)

Ao que parece, as trompas tinham nessas lutas rituais o papel de inflamar a bravura dos combatentes. A bravura de uns se esvaía com as trompas adversárias, enquanto que, ao mesmo tempo, se inflamava com as dos seus. Dessa maneira, uma segunda batalha se sobrepunha à primeira, mas no plano das vibrações sonoras e das emoções e simbolismos implicados nessas vibrações. As trompas Karajá e Javaé travavam uma batalha metafísica, embora avassaladoramente real em sua invisibilidade sonora. Da perspectiva de cada lutador, cujo foco inicial era seu próprio corpo e o de seu oponente, as trompas eram instrumentos de uma luta ao mesmo tempo social (do encontro ritual de duas nações) e espiritual (da natureza épica, vozes dos espíritos de cada lutador e de cada nação em combate). As trompas, como invólucros desses espíritos e desses mundos simbólicos que se sobrepunham à crueza dos corpos em choque, são elas mesmas corpos antropomorfizados pelas tatuagens e adornos típicos das bonecas e corpos Karajá, como veremos adiante.

Esse embate entre medo e bravura, ambas as cargas simbólicas das trompas, também se verifica no trecho que se segue no relato de Fonseca, quando fala do temor que os Karajá cultivavam dos Xavante quando suas roças estavam fartas em tempo de seca, "pois o *Chavante* no tempo de secca costumava passar o rio a nado, e iam [sic.] arranchar-se nas roças, bastando para fazer fugir aos *Carajás* o tocarem as suas bozinas:" (Fonseca, 1867, p.385).

Nos relatos de Ehrenreich, há uma breve descrição do instrumento, que chama de trombeta e, na língua Karajá, *adjurane* (1948, vol.II, p. 55). Já nos relatos de Fritz Krause, a trompa é descrita em sua forma, sua sonoridade e seus materiais de manufatura, e também contextualizada na cultura. Na viagem que empreendeu ao Araguaia entre os anos de 1908 e 1909, Krause situa a trompa entre os poucos instrumentos musicais que encontrara entre os Karajá (1911, p.315).

A seguir, chama a ădjūrōná de *Taquaraföten mit Kürbisresonnanz*, (flauta de taquara com ressonador de cabaça)[1]. Sobre essas cabaças de ressonância, diz que "são geralmente enfeitadas a fogo". A seguir, descreve seu som e seu toque:

> Com essas trombetas produzem sons abafados, que se ouvem a grandes distâncias. Alternando sons compridos com outros curtos, e sons produzidos por sopro com outros que se formam aspirando o ar, os índios produzem seqüências de sons com que, nas viagens em canoas, anunciam sua chegada às aldeias. Todavia não se parece ter formado ainda uma linguagem de sinais propriamente dita. (Krause, 1942, vol. 88: 187)

Na mesma página, Krause usa o termo *trompa* quando se refere a uma pequena trompa de casco de cabaça, *horn aus kürbisschale* (1911, p.315)*,* que Schaden traduz como "*buzina* de porongo[2]" (Krause, 1942, vol.88, p.87). Já comentamos essa designação das trompas e trompetes indígenas como *buzinas*, e, ao que parece, o próprio Schaden se revelou impregnado também desse vício terminológico, embora em outros momentos use *trombeta.* Krause diz que essa trompa seria provavelmente tocada por ocasião da dança de máscaras, o que condiz com o relato de Hureari, nosso primeiro informante Karajá, inclusive quanto ao fato também relatado pelo etnólogo alemão de que "não era lícito tocar o instrumento em presença de mulheres" (1942, vol. 88, p.187). Hureari confirma que era somente para uso dos rapazes.

Tal proibição é tabu recorrente em diversas etnias, e se aplica normalmente a instrumentos de sopro, principalmente trompas, trompetes e trombones indígenas (como as trompas de *Jurupari* dos Tukano e as trompas *buburé* dos Tikuna) e também a algumas flautas (como as flautas de *Jakuí* do Xingu), e está sempre associada a uma origem mitológica desses instrumentos, em que um herói civilizador regula seu uso ritual. No caso da *ădjūrōná*, há uma referência a ela no Mito do Mutum *(Crax fasciolata)*, que Krause conta parcialmente num anexo, que aliás não foi contemplado na tradução de Egon Schaden. Segue minha tradução, destacando-se a presença do deus *Kĕnanšīwé* (mesma designação do eco)*,* uma espécie de herói civilizador sem caráter, tal como Macunaíma, que vivia entre os Karajá antigos:

> O deus *Kĕnanšīwé*, quando ainda era um rapaz, vivia em casa com sua avó. Caiu uma chuvarada; e o mutum *(kuritĭ)* entrou na cabana todo molhado. O rapaz agarrou o mutum, jogou-o pela porta afora e disse: Você não tem nada que fazer aqui. No outro dia, a avó foi à floresta catar lenha. *Kĕnanšīwé* pintou de preto a cara e o corpo com carvão, foi atrás dela, arrancou-lhe a tanga de entrecasca, violentou-a e correu depressa para casa.
>
> A avó chegou em casa e contou o que lhe acontecera. *Kĕnanšīwé* disse que ia castigar o malfeitor. Foi para a floresta, feriu a si mesmo com uma flecha em todos os

1 Provavelmente Krause comete aqui um equívoco, pois não se trata de uma flauta, mas de uma trompa ou trombeta.

2 Porongo é uma das designações de cabaça no território brasileiro. Também encontramos purunga e abóbora.

> dedos, voltou e mostrou as feridas à avó. Esta se sentou e lamentou em altos brados.
>
> O mutum, que tinha visto tudo na floresta, chegou, fez mm mm e começou a contar à avó o que se passara. *Kěnanšīwé* pegou o trompete e tocou para que a avó não pudesse escutar o mutum. Ao soar do trompete, porém, um grupo de jovens da aldeia foi até lá, tirou o trompete das mãos dele e deu-lhe uma surra por causa de sua malvadeza relatada pelo mutum. (Krause, 1911, p.481)

Não pudemos encontrar até agora explicações maiores sobre a relação entre o deus *Kěnanšīwé* e sua trompa Karajá ou o que poderia ter originado o tabu de gênero. De qualquer modo, sabendo que, segundo a mitologia, teria sido ele quem legou aos Karajá atividades e objetos civilizadores, tais como arcos, flechas, bordunas, a caça, o cultivo da roça, etc., é possível que o uso da trombeta fosse também um desses elementos. Além disso, se considerarmos o som da *ădjūrōná* como a voz de um deus dissimulador, tanto mais poderoso seu uso bélico e sua sonoridade, que se dá no âmbito das relações de poder.

Os grafismos da ădjūrōná e suas possíveis significações

O grafismo presente no trançado que adorna a trompa mostrada na foto do livro de Manuela Carneiro deixa entrever o ziguezague contínuo presente nas tatuagens, nas bonecas de cerâmica *(ritxocó)* e em outros objetos Karajá, como as cerâmicas, os bancos rituais, e nos trançados de lanças e bordunas, como os que vemos abaixo (fig. 5 e 6). Portanto, embora seja comum a muitas etnias, é marcante na estética Karajá.



Figura 5 (Krause, 1911, p.272)

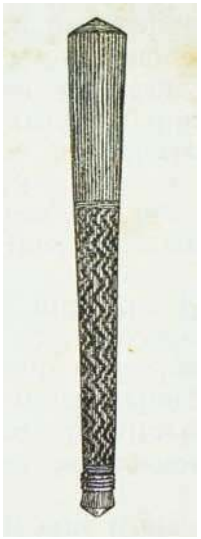


Figura 6 (Krause, 1911, p.272)

Nova descoberta se deu na visita ao Museu Nacional do Rio de Janeiro, quando encontramos duas trompas Karajá resguardadas no acervo. Nelas, pode-se ver o mesmo tipo de adorno e de padrão gráfico daquela da foto, ou seja, o trançado de talos de taquarinha (mais claros) com a casca do cipó imbé (mais escuro), quase sempre em ziguezague contínuo. Essas trompas estão hoje sem as cabaças de ressonância (fig.7), provavelmente devoradas pelos caruchos insaciáveis que, via de regra, atacam essa leguminosa. Mas pode-se perceber claramente o encaixe rebaixado, ainda com restos de cera preta de abelha — o epóxi indígena usado para colagem e vedação —, assim como alguns fios de algodão, sem dúvida para o ajuste do encaixe com a caixa de ressonância, ora perdida (fig.8).



Figura 7 (MN - foto do A)w.



Figura 8 (MN - foto do A.)

Fios de algodão torcidos em alguns momentos e trançados em outros dão o arremate ao trançado, formando também uma alça com a qual provavelmente penduravam as trompas nalguma viga do interior das casas *(hetõ)* ou nas costas *(wabrã)*, quando levadas em viagens de canoa ou a pé.

O padrão em ziguezague regular e contínuo seria, segundo Ehrenreich, a representação da cascavel (1948, vol.II, p.56).

Quanto à outra trompa, aquela coletada por Krause e que habita hoje o Museu de Etnologia de Leipzig, seu padrão gráfico parece estar associado ao semema losangular *hãru*, que acredito seja sua célula *mater*, seu traço mínimo de significação.

O *hãru*, disseram-me os informantes Tuilá, Lukukui, Beyalari e Wékókia Karajá, representa o peixinho pacu, ou mais exatamente o que eles chamam de pacuzinho ou "pacu ferrado". Tem a forma de um losango negro, a partir do qual vários padrões se desenvolvem. Embora haja outras variações deste mesmo padrão, iremos nos ater à analise de quatro delas (I a IV), suficientes para nosso propósito.

Como *hãru* em estágio I, analisemos esse pratinho Karajá feito por Lukukui, que apresenta o padrão sem grandes desenvolvimentos, a não ser linhas retas que se entrecruzam atravessando o padrão, margeadas depois por linhas curvas em preto e vermelho que acompanham e dão sustentação ao padrão e ao mesmo tempo acentuam o losango central (fig.9). O mesmo

vemos na boneca Karajá do Museu Nacional, desenhado na lateral de suas coxas, acrescentando ao fundo tintura de argila alaranjada (fig.10).



Figura 9



Figura 10

Já a célula estendida em contínua repetição, desdobrando-se ao longo das superfícies, cria um padrão mais movimentado e complexo que chamaremos *hãru II*, que vemos abaixo na tatuagem da menina, no dorso da boneca e na panela de cerâmica (figs. 11, 12 e 13).



Figura 11 (Acervo ISA)



Figura 12 (Acervo Iandé)



Fiigura 13 (Acervo MAE)

O estágio *hãru III* vemos nestas duas bonecas, nas quais, além das célula centralizada, surgem outras nas extremidades das retas cruzadas, formando uma espécie de cruz de malta. Nessas extremidades, o losango *hãru* fica pela metade, transformado em triângulo; nesse caso, fica claro que quando o losango *hãru* se localiza em algum ponto terminal ou limítrofe do desenho, ocorre uma oclusão, que o transforma em triângulo (figs. 14 e 15).



Figura 14 (coleção do Autor)



Figura 15 (col. do A.)

No *hãru IV,* o motivo central desaparece, assim como a linha horizontal, liberando a vertical para se expandir até suas terminações em meio *hãru*, em que se considere a informação de Fénelon Costa de que este padrão seria o *raradié III* (ou seja, o urubu miranga) ou *toso,* um outro pássaro (Costa, 1978, p.119). Para nós, ainda que provisoriamente, este é o padrão gráfico da trombeta coletada e desenhada por Krause, uma linha vertical com as terminações em meio losango, como nas duas bonecas que vemos abaixo e que representam seres sobrenaturais (figs.16, 17 e 18).



Figura 16 (col. do A.)



Figura 17 (col. do A.)



Figura 18 (Ădjūrōná)

Com relação aos grafismos restantes, verificam-se uma faixa preta próxima à boca da cabaça e três linhas na extremidade proximal onde se localiza o encaixe com a taquara (fig.18). A faixa preta que circunda a boca distal da cabaça pode ser associada ao padrão *mnálubú*, literalmente "joelho preto" ou "pedra preta", constituindo-se de uma faixa preta sobre os joelhos. As três listras que circundam a extremidade proximal da cabaça, rente ao encaixe com o tubo de

taquara, estaria associada ao *itiwekró*, tatuagem de três ou quatro linhas presentes nas canelas e nos calcanhares, logo abaixo da faixa preta (figs. 19 e 20).



Figura 19 (acervo ISA)



Figura 20 (foto do A.)

Considerações finais

Assim, diante desse quadro gráfico, podemos afirmar que a trompa carrega uma tatuagem Karajá completa. Embora essa tatuagem confira aos Karajá características zoomórficas — de peixe, de lagarto, de ave, de morcego, de cobra, de urubu — os mesmo grafismos feitos a trançado e a fogo na *ădjūrōná* dão a ela características antropomórficas de um corpo Karajá tatuado, transformando-a num ser cuja voz transmite símbolos diversos, dependendo do contexto de seu uso: a chegada, a visita, a dança de Aruanã, a luta ritual, a guerra, dando a quem a toca o poder de impingir ao outro uma série de *ethos*, tais como alegria, temor, ódio, bravura, poder e respeito. Assim, a tatuagem a fogo e o adorno de trançado fazem desse instrumento um ser, e este obedece a seu usuário lançando flechas sonoras, códigos de poder.

Embora esse poder seja exclusivamente masculino, curiosamente o padrão gráfico *hãru* é exclusivo das mulheres e bonecas femininas, conferindo à trompa características antropomórficas femininas.

Se Darwin, antes de avistar as terras brasileiras já escutava do mar as vibrações brilhantes das cigarras, os Karajá, segundo seu mito de origem, viviam sob as águas do Araguaia e de lá escutavam os sons sedutores da saracura antes de saírem pelo buraco d'água para conhecê-la e ao seu mundo terreno. Terra à vista? Não, aos ouvidos. Hoje, aparentemente em desuso e talvez definitivamente extinto, o som da *ădjūrōná* talvez não saia mais do furo da cabaça para

o mundo dos sons que se extinguem, dos sons "mortais", perecíveis, do mundo terreno que os Karajá das profundezas decidiram habitar; ao invés disso, talvez tenha retornado pelo buraco para o inframundo da cabaça e desaparecido no plano aquático dos sons de infinita vibração, que nunca morrem.

Referências Bibliográficas

CASTELNAU, Francis de. **Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud**. Vol. XII. Paris: P. Bertrand, 1851

COSTA, Maria Heloisa Fénelon. **A Arte e o Artista Karajá.** Brasília: FUNAI, 1978.

COUDREAU, Henri. **Voyage au Xingu.** Paris: A. Lahure, 1897.

CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

EHRENREICH, Paul. "**Materialien zur Sprachenkunde Brasiliens: I. Die Sprache der Caraya (Goyaz)**". Zeitschrift für Ethnologie, 26.20-37, 49-60, 1894.

_____. **Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens**. Berlin: W. Spemann, 1891.

_____. "**Contribuições para a Etnologia do Brasil**", Revista do Museu Paulista, Nova Série vol. II, 1948. pp. 7-136 (tradução: Egon Schaden; introdução e notas: Herbert Baldus).

FONSECA, José Pinto da. **"Carta que o alferes José Pinto da Fonseca escreveu ao Exmo. General de Goyazes, dando-lhe conta do Descobrimento de Duas Nações de índios, dirigida do sítio onde portou."** Revista Trimestral de Historia e Geographia ou Jornal do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro. Tomo VIII, Rio de Janeiro: Typographia de João Ignácio da Silva, 1867.

KRAUSE, Fritz. **In den Wildnissen Brasiliens**. Leipzig: Voigtlanders Verlag, 1911.

_____. **"Nos Sertões do Brasil".** Revista do Arquivo Municipal, LXVI-XLV. São Paulo: Arquivo Municipal, 1940– 44.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. **Viagem ao Rio Araguaya**. Goiás: Typographia Provincial, 1863.

STAATLICHES Museum für Völkerkunde Dresden. **Indianer brasiliens: ausstellung des Staatlichen Museums fur Volkerkunde Dresden zum 100 geburtstag des jenenser indianerforschers Curt Unckel-Nimuendaju: 1983/1984**. Dresden: Staatliches Museums für Völkerkunde Dresden, 1983.

TORAL, André Amaral de. **Cosmologia e Sociedade Karajá**. Dissertação de mestrado, Rio: Museu Nacional/UFRJ, 1992.

apoio FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES funarte Ministério da Cultura BRASIL UM PAÍS DE TODOS GOVERNO FEDERAL

Esta obra foi selecionada pela Bolsa Funarte de Produção Crítica em Culturas Populares e Tradicionais

A capoeira e duas relações de parcerias: Berimbau e Caxixi, uma parceria entre instrumentos; Políticas Públicas e Capoeira, uma parceria em debate.

Priscila Maria Gallo
primariagallo@ig.com.br
UFBA

Resumo
O foco deste artigo é capoeira e duas relações de parcerias. A primeira, parceria entre berimbau e caxixi, dois instrumentos de origem africana, porém de diferentes sociedades funcionais originárias, que se tornam verdadeiros parceiros no Brasil, tocados ao mesmo tempo. A segunda é a parceria entre capoeira e políticas públicas, um debate atual. Primeiramente, é feita uma descrição da capoeira em aspectos gerais: origens, perseguição e sistematização, expansão, papel dos mestres e políticas públicas, com base em fontes documentais e "livros vivos". Constata-se que nas sociedades africanas originárias berimbau e caxixi não eram parceiros, o que implica que esta união ocorreu pela primeira vez no Brasil, certamente na capoeira. A escassez de registros históricos sobre capoeira, manifestação marginalizada e proibida pelo Código Penal até meados do século XX, impede esclarecimento do contexto exato em que ocorreu a união entre caxixi e berimbau no Brasil. O artigo procura respostas nos depoimentos de mestres-capoeira consultados, porém não é possível esclarecer a questão, uma vez que o mestre-capoeira mais antigo vivo, João Pequeno de Pastinha, tem 93 anos, i.e, quando os mestres-capoeira ainda vivos chegaram à capoeira, o caxixi já estava presente como parceiro do berimbau. Finalmente o artigo busca analisar a necessidade de políticas públicas adequadas para atender as demandas de mestres, professores e aprendizes da capoeira, arte brasileira tombada como patrimônio cultural.

Palavras-chave: Berimbau- Capoeira -Políticas Públicas

Abstract
The focus of this paper is capoeira and two partnership relationships. The first partnership between caxixi berimbau, two instruments of African origin, but functional originating from different societies, they become true partners in Brazil, played at the same time. The second is the partnership between capoeira and public policy, a current debate. First, there is a description of capoeira in general aspects: origins, persecution and systematic treatment, expanding the role of teachers and public policy, based on documentary sources and "living books". It appears that in African societies from the two instruments featured, berimbau and caxixi were not partners, implying that this marriage took place in Brazil for the first time, certainly in capoeira. The scarcity of historical records on capoeira outbreak marginalized and prohibited by the Penal Code until the mid-twentieth century, prevents clarification of the exact context in which it occurred between the union and caxixi berimbau in Brazil. The paper seeks answers in the testimony of capoeira masters consulted, but it is not possible to clarify the issue, since the master capoeira oldest living Pastinha Little John has 93 years, ie, when the masters still live capoeira reached to capoeira, the caxixi was already present as a partner of the berimbau. Finally the article explores the need for adequate public policies to meet the demands of teachers, professors and students of Capoeira, Brazilian art tumbled as cultural heritage.

Keywords: *Berimbau- Capoeira- Publics policy*

1. Capoeira: da perseguição ao tombamento

A capoeira é uma manifestação da cultura popular brasileira. O conceito de cultura popular é um processo dinâmico e contraditório, cuja análise deve estar vinculada ao contexto sócio-culturalmente determinado. (AYALA, 1995, p. 9). Capoeira é luta ou dança? Jogo, tradição. Esporte? Arte Marcial? Muitas designações desta arte brasileira, presente de norte a sul do país, conhecida e praticada por parcela significativa da população, tanto por crianças e adolescentes em projetos sociais, ONGs e associações culturais, quanto por adultos com motivações diferentes - atividade física, higiene mental, defesa pessoal, respeito e gosto pela tradição.

A capoeira é uma das identidades nacionais brasileiras, formada por sincretismos e hibridismos decorrentes de processos histórico-sociais. Para Nettl, o sincretismo é a fusão de elementos de diversos padrões culturais. (NETTL, 1983). Hibridismo pode ser entendido como as possibilidades de infinitas combinações entre os padrões. Canclini usa o termo "cultura popular" no plural: culturas populares, para destacar os processos de hibridação como alternativa a se pensar a modernidade. (CANCLINI, 2003, p. 23)

Sobre a origem da capoeira, Adorno cita uma carta do artista plástico Albano de Neves e Souza que escreveu de Luanda, Angola, a Luís da Câmara Cascudo:

> Entre os Mucope do sul de Angola, há uma dança da zebra N'golo, que ocorre durante a Efundula, festa da puberdade das raparigas,quando essas deixam de ser muficuemas, meninas, e passam à condição demulheres, aptas ao casamento e à procriação. O rapaz vencedor do N'golo tem o direito de escolher esposa entre as novas iniciadas e sem pagar o dote esponsalício. O N'golo é a Capoeira. (NEVES e SOUZA *apud* ADORNO, 1887, p.19)

De acordo com Adorno, parece evidente que os movimentos de corpo dos africanos – gesto ancestrais preservados em suas danças - serviram com base para a elaboração desta luta coletiva. (ADORNO, 1987).

A capoeira quando nasceu era jogada nas ruas, como entretenimento e defesa da população escrava e depois dos escravos recém-libertos. Nesta época não havia sistematização e a capoeira sofria forte repressão, o que culminou em sua proibição pelo Código Penal, até meados do século XIX. (SOARES, 1904)

Foi através do trabalho de dois principais Mestres, Pastinha e Bimba que a capoeira tornou-se sistematizada e respeitada. Estes dois praticantes da capoeira nas ruas, resolvem criar métodos de ensino no início do século XX, para ensinar e praticar capoeira em academias. As duas vertentes distintas, *capoeira regional*, fundada por Mestre Bimba, com golpes emprestados de outras artes marciais e *capoeira angola*, organizada e disciplinada por Mestre Pastinha, têm diferenças decorrentes das diferenças entre seus precursores.

No exterior, a capoeira também é praticada, levada por mestres e professores seduzidos pela valorização financeira da capoeira em países da Europa, América do Norte, Japão e Ásia. É crescente o número de aprendizes estrangeiros nas academias brasileiras. A maioria deles conheceu a capoeira em seu país de origem e planejou viajar para o Brasil para um curso intensivo.

Assim como no povo Venda, estudado por Blacking, na capoeira todos os membros são capazes e incentivados ao fazer musical. (BLACKING, 1979). Um dos fundamentos da capoeira é participar da bateria: tocar e cantar. A música é que define o ritmo e a característica do jogo. Segundo Mestre Moraes, de Salvador, em palestra ministrada na disciplina de Educação Informal do Programa de Pós Graduação em Música da UFBA, Universidade Estadual da Bahia, a função da música da capoeira não é simplesmente reger o jogo, mas conectar a roda com a ancestralidade e espiritualidade. (MORAES, 2010)

A bateria de uma roda de capoeira é formada por três berimbaus (*gunga, médio e viola*), pandeiro, agogô, reco-reco e atabaque, podendo variar o número de berimbaus e pandeiros de uma academia para outra. O caxixi é o parceiro do berimbau.

A capoeira está imersa em dimensões que vão além da imagem folclorizada, disponível como atração turística. Algumas experiências com capoeira nas escolas de ensino médio e fundamental indicam um papel promissor desta arte enquanto instrumento pedagógico em aulas de educação física, educação musical, história, sociologia. Esteves demonstra como a cultura popular folclorizada, oferecida a turistas, dificulta a percepção de raízes ancestrais autênticas dentro do processo histórico. (ESTEVES *apud* CONCEIÇÃO, 2009, p. 16).

As dimensões históricas que envolvem a capoeira revelam seu papel de resistência às condições de dominação, papel este que ainda hoje é reforçado nos praticantes atuais, incentivados a envolver-se em questões comunitárias e políticas. A capoeira também possui dimensões de história oral - o que Burke analisa como fatos históricos que não vão parar na versão oficial da História. (BURKE, 2000).

Segundo Hall, "a cultura popular é um *local de contestação estratégica*, de tradições alternativas que reforçam o sentido de reivindicação". (HALL, 1997, p. 152). Na capoeira, este *local de contestação* fica evidente quando analisado o lugar da capoeira na sociedade brasileira de um século para o outro: no século XIX, crime, no século XX, expansão, século XXI, a capoeira é tombada como patrimônio cultural imaterial brasileiro pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

Apesar de muitos projetos de incentivo, ainda faltam políticas públicas **adequadas** para atender a demanda de mestres, professores e alunos de capoeira. Os verdadeiros atores que representam riqueza cultural da capoeira e guardam seus fundamentos, os Mestres mais antigos,

por exemplo, não têm amparo de políticas públicas eficientes.

Atualmente, alguns projetos de lei que estão em votação, ligados à capoeira, vêm causando debates. O IPHAN organizou uma discussão nacional - Políticas de Salvaguarda da Capoeira, ações governamentais Pró-Capoeira que deverão garantir a preservação da capoeira enquanto patrimônio nacional. Lideranças e praticantes mostram descontentamento com o processo, alegando falta de transparência nos critérios de seleção adotados para a definição dos representantes de cada estado para participarem dos Grupos de Trabalho do Pró-Capoeira, assunto desenvolvido mais adiante.

A capoeira é exemplo de resistência, sendo perseguida, proibida no século XIX e dois séculos depois, tombada como patrimônio cultural. Este tombamento, porém, não garante necessário respeito, valorização e reconhecimento para a arte da capoeira.

2.A relação de parceria entre berimbau e caxixi

A primeira parceria relacionada com capoeira em análise é a relação entre berimbau e caxixi. Estes dois instrumentos têm suas origens na África *bantu,* nome genérico que foi dado a um corpo de línguas faladas na África central, mais especificamente às populações da região do antigo Reino do Congo, local onde hoje estão localizados o Congo e Angola. (MUKUNA, 2006)

De acordo com Mukuna, na África, muitas espécies de arco musical podem ser encontradas entre tribos de Uganda, pigmeus do Congo, em Angola e outras regiões. O uso do arco musical na África está associado principalmente a tribos de caçadores e coletores das savanas, entre *bantus,* da África Central. Kubik também analisa a presença do arco entre os *bantus*: "A raiz- *mbulumbumba* – comum às designações de diversas formas de arco musical existe há séculos em Angola" (KUBIK, *apud* MUKUNA, 2006). Estes arcos africanos são encontrados em muitas variações regionais. Dependendo do tamanho, pode ser tocado com a extremidade apoiada no chão, pode ser usada boca como ressoador, pode ser tocado coletivamente na horizontal, pode ser usada uma cabaça como ressoador fixo. Esta última variação é uma forma primitiva do arco que originou o berimbau. Segundo Mukuna, "o berimbau, como se conhece no Brasil, não veio da África, mas extraiu seu modelo dos vários arcos musicais populares da área banta, onde a escravidão foi praticada". (MUKUNA, 2006).

A capoeira jogada nas ruas, no início era acompanhada apenas com palmas e cantorias. Não é possível detectar o contexto exato em que ocorreu a introdução do berimbau na capoeira. A falta de registros sobre a capoeira pode ser atribuída à ação de Rui Barbosa, que resolve queimar todos os registros relacionados à escravidão. (LARRAIN, 2005). Desenhos do instrumento são encontrados em gravuras, por exemplo, nesta gravura de Debret do século XIX (DEBRET,

1824*)*:



Fig.1. Debret: Escravos tocando berimbau (DEBRET, 1824)

Há uma lacuna nos registros históricos que impede a reconstrução do contexto em que foram inseridos os intrumentos que hoje fazem parte da roda de capoeira. O caxixi segurado e utilizado ao mesmo tempo com berimbau, é um deles. Ritmicamente o caxixi cumpre a mesma função do chocalho na bateria de uma escola de samba, marcando e acentuando o referente de densidade subjacente. (MUKUNA, 2006).

O caxixi também é um dos remanescentes da cultura *bantu,* encontrado na região do rio *Kasai,* um dos maiores afluentes do Rio Congo. O caxixi, nesta região de origem, é conhecido como *dikasá* e tem valor ético particular na cultura do Congo, associado a cerimônias de iniciação que marcam o ritmo de vida da sociedade e invocam o "colégio" dos espíritos protetores da sociedade e suas forças vitais, nas quais tem a função de fornecer o padrão ritmo básico, além de uma função extramusical, ser parte dos adereços cerimoniais.

Sobre a utilização do caxixi junto com o berimbau, pode-se afirmar que em suas regiões de origem na África eles não foram tocados juntos. (MUKUNA, 2006, p. 160) Nas discussões de Kubik, nada é mencionado que indique a combinação com o caxixi. Mukuna diz: "Entre os *lubas*, o arco musical mais comum, *o lunkomba*, não é tocado junto com o chocalho de cesto, pela simples razão de que eles pertencem a diferentes usos cerimoniais ou sociedades

funcionais." Para Mukuna, a maioria dos rudimentos musicais e as formas que estão associadas no Brasil, constituíram-se de *estilos loco-regionais.* O caxixi tocado junto com berimbau, certamente, é um destes estilos surgido a partir da criatividade africana.

Souza em "Música na capoeira" relata que, de acordo com informações pessoais de Pierre Verger e Gerard Kubik, o uso em conjunto por um só instrumentista do berimbau e caxixi não foi presenciado durante a estadia de ambos na África. (SOUZA, 1998, p.21). Graham escreve sobre modificações no berimbau ocorridas no Brasil: o uso do arame, do caxixi e do dobrão. (GRAHAM *apud.* SOUZA, 1998, p.22). Se pesquisadores concordam que o uso do caxixi juntamente com o berimbau ocorreu no Brasil, por outro lado não há registros precisos de ***quem*** tocou pela primeira vez o berimbau com o caxixi, e ***como, onde, por que*** e ***por quem*** ele foi introduzido ao berimbau.

O mais antigo Mestre-capoeirista vivo tem 93 anos, é Mestre João Pequeno de Pastinha, nascido em Araci, no semi-árido baiano. De acordo com Abib, foi numa das rodas do Largo Dois de Julho que João conheceu o Mestre Pastinha, fundador do Centro Esportivo de Capoeira Angola, o CECA. João tornou-se então o principal treinel (professor) do CECA. (ABIB, 2010). Até hoje, é ele o Mestre no CECA, cuja sede está localizada no Forte da Capoeira em Salvador, Bahia. Este mestre de 93 anos está com problemas de memória, decorrentes da velhice, não sendo possível incomodá-lo com entrevistas para saber sobre as origens do caxixi. Outros mestres idosos consultados não esclarecem nada sobre a introdução do caxixi no berimbau da capoeira porque, quando chegaram à capoeira, o caxixi já estava presente como parceiro do berimbau.

Enfim, há uma lacuna na literatura sobre a parceria entre berimbau e caxixi e impossibilidade de localizar informações sobre esta questão entre os mestres-capoeiras mais velhos.

Portanto, pode-se constatar que berimbau e caxixi, dois instrumentos de origem africana, porém de sociedades originárias distintas, se unem no Brasil fruto da criatividade da descendência africana.

3. Políticas públicas e capoeira: uma parceria em debate

As discussões sobre políticas públicas para a cultura se intensificaram no século XXI. No Brasil, as experiências do governo de Lula representam passos importantes para as conquistas e rumos que a cultura se posiciona frente aos parlamentares. (ARAÚJO, 2004). Assim como saúde e educação, a cultura assume o papel de *bem imaterial* e deve ser oferecida democraticamente para toda população. A capoeira, como identidade cultural brasileira, não poderia escapar do foco dos elaboradores de políticas públicas. Porém, é preciso ressaltar que essas políticas públicas devem expressar os desejos e necessidades das classes envolvidas.

Na capoeira, Mestres antigos são *livros vivos* de conhecimento. Um provérbio africano diz que quando morre um *griô* - outra denominação de mestre popular - ele leva consigo uma biblioteca inteira de saber (SIMON, 2000, p. 62)**.** Nos anos 60 e 70, os movimentos de folclorização e esportização da capoeira, apesar de contribuírem moderadamente para a expansão e afirmação desta manifestação, alteraram com prejuízos a forma tradicional da capoeira. Os velhos mestres, herdeiros legítimos da tradição, tiveram que enfrentar a concorrência com mercado cultural, perdendo espaços ou nem tendo acesso a eles, para empresários do ramo do folclore e para esportistas com condições socioeconômicas de se estabelecerem de acordo com as exigências mercadológicas.

O mestre capoeirista não *ensina* seu discípulo, pelo menos como a pedagogia ocidental sempre entendeu o verbo ensinar. De acordo com Sodré, o mestre não verbaliza, nem conceitua o seu saber para passar metodicamente ao aluno, não interroga, nem decifra. Ele *inicia*: cria as condições de aprendizagem, formando a roda de capoeira e assiste. (SODRÉ; 1983, p.212). Neste processo de transmissão oral, elementos como afetividade, empatia, elos familiares, compromisso, pertencimento, são determinantes na relação mestre-discípulo.

Apesar de muitos projetos de incentivo, ainda faltam políticas públicas adequadas para atender a demanda de mestres, professores e alunos de capoeira. Se o a globalização ao mesmo tempo acelera as trocas e encontros e amplia as contaminações multiplicadoras (GIL, *apud*. ARAÚJO, 2004, p.73), também "produz holofotes 'vesgos' apontados para grandes produtores e autores que vendem bem no mercado" (SANTOS, *apud* VEIGA, 2004, p.133). Os verdadeiros representantes da capoeira que guardam seus fundamentos, os Mestres mais antigos, não têm amparo de políticas públicas eficientes.

Recentemente, o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) organizou uma discussão nacional - Políticas de Salvaguarda da Capoeira, Pró-Capoeira- que deverão garantir a preservação da capoeira enquanto patrimônio nacional. Alguns projetos de lei que estão em votação, ligados à capoeira, têm temas polêmicos, entre eles: 1) Formalização legal e oficial da capoeira como esporte olímpico; 2) Regulamentação da profissão de capoeirista; 3) Submissão da formação do capoeirista ao ensino universitário.

Em reuniões da Federação de Capoeiristas da Bahia, FECABA, em setembro de 2010, lideranças e praticantes mostraram descontentamento com o processo, alegando falta de transparência nos critérios de seleção adotados para a definição dos representantes de cada estado para participarem dos Grupos de Trabalho do Pró-Capoeira. No dia 22 de setembro, em reunião da FECABA no Forte da Capoeira foi elaborado um manifesto e encaminhado à Brasília:

> (...)Manifestamo-nos firmemente **contra** algumas propostas apresentadas pelos Grupos de Trabalho, que não refletem o pensamento da comunidade da capoeira como um todo, mas **apenas uma parcela** dessa comunidade, no que diz respeito: a) Formalização de um modelo oficial da capoeira como **esporte de alto rendimento,** visando a sua inclusão nas Olimpíadas. (...). Nosso posicionamento é contrário a **formalização legal e oficial** da capoeira como esporte olímpico, o que naturalmente negaria a diversidade de suas práticas. B) Regulamentação da profissão a partir da **lógica do mercado**, engessando a capoeira num modelo pré-estabelecido e submetendo toda a comunidade de mestres e professores a um Conselho Federal que será o responsável por determinar quem pode e quem não pode exercer essas funções C) Submeter a formação do capoeirista ao ensino universitário como obrigatoriedade, **quebrando assim as formas tradicionais** de transmissão desses saberes, onde o mestre tem papel central. (ABIB, 2010)

No dia 27 de outubro de 2010, lideranças, mestres e aprendizes, organizaram uma passeata pelas ruas do centro de Salvador, para chamar atenção da mídia e, consequentemente, dos governantes.

Outra demanda levantada nas reuniões da FECABA é em relação à necessidade de um programa de aposentadoria para os mestres. Grande parte dos mestres não tem qualquer vínculo empregatício, tendo dedicado sua vida inteira para a capoeira. Segundo Jurema Machado, representante da UNESCO na mesa temática "Lei do Patrimônio Vivo (Lei dos Mestres)", durante o Encontro com as Culturas Populares e Identitárias, realizado em outubro em Salvador, esta é uma questão delicada. Para ela, "a aposentadoria para os mestres não é prioridade". Ela explica dizendo que o Estado não pode pagar um salário de aposentadoria aos mestres, salvo se for para que eles dêem continuidade ao trabalho de ensino e preservação das tradições. (MACHADO, 2010). Porém os capoeiristas reinvindicam uma aposentadoria mesmo, para que possam descansar no final de suas vidas. Exemplos de leis que beneficiam financeiramente mestres da cultura popular no Brasil podem ser encontradas na Paraíba e no Rio Grande do Norte.

Recentemente, o IPHAN divulgou o *Prêmio Viva Meu Mestre*, uma ação vinculada às Políticas de Salvaguarda e Incentivo à Capoeira, em parceria com Fundação Cultural Palmares e Ministério da Cultura. O edital oferece 100 prêmios de R$15.000,00 cada para mestres e mestras de idade igual ou superior a 55 anos que tenham dedicado suas vidas de maneira fundamental para a transmissão e continuidade da capoeira.

Impossível negar que um prêmio como esse pode vir a beneficiar alguns mestres, porém como uma medida paliativa. Políticas públicas de ação continuada exigem maior comprometimento, isto é, maior disponibilidade de recursos públicos, de maneira a garantir as necessidades decorrentes da velhice que os mestres mais velhos já enfrentam ou terão que enfrentar. Se nas tradições populares a transmissão oral é uma característica determinante, é no mínimo contraditório que o processo de discussão sobre políticas públicas para a capoeira não dê prioridade à salvaguarda dos mestres portadores da tradição.

4. Conclusões

O reconhecimento que cultura é um bem imaterial tão necessário para a população quanto saúde e educação representa um avanço em relação a um passado em que negros e negras tinham que se esconder para realizar suas manifestações culturais. As conquistas do Movimento Negro e o aumento da visibilidade da cultura afro-descendente indicam que houve um deslocamento desta cultura, da marginalidade ao destaque. Porém com uma imagem folclorizada, que encobre as verdadeiras relações de dominação as quais foram sujeitados os negros. Por outro lado, os índices de desigualdade social demonstram que a maioria da população negra continua pobre e excluída. Contradições como esta, provam que ainda faltam políticas públicas adequadas para atender as demandas desta parcela do povo brasileiro.

A capoeira é uma das manifestações populares brasileiras ícones da cultura afro-brasileira, presente de norte a sul do país. Apesar das variações de estilos entre um estado e outro, a capoeira pode ser considerada um dos maiores símbolos de identidades nacionais. No exterior, a capoeira representa potencialmente a cultura brasileira e ganha cada vez mais adeptos estrangeiros. Tal relevância em torno desta manifestação da cultura popular certamente foi o que levou o IPHAN a tombá-la como patrimônio imaterial cultural brasileiro.

O tombamento em si, porém, não garante necessário respeito, valorização e reconhecimento para a arte da capoeira. As necessidades de proteção da capoeira e garantia de sua continuidade está condicionada a necessidade de políticas públicas que dêem proteção especial aos portadores desta tradição, os mestres, que dedicam suas vidas à capoeira. Consequentemente, uma política de valorização dos mestres, seria capaz de fortalecer os grupos e a capoeira como um todo.

As experiências com capoeira para cumprimento da lei Nº 11.645, que prevê a obrigatoriedade nas escolas, do estudo sobre as culturas africana e indígena, é um exemplo de como uma lei pode facilitar a inclusão na sociedade de aspectos da cultura prejudicados no processo histórico.

Contraditoriamente, as discussões sobre políticas públicas para a capoeira estão mais centradas em aspectos tecnicistas e mercadológicos. Como regulamentar a profissão de capoeirista e o ensino de capoeira nas universidades sem salvaguardar os responsáveis diretos pela transmissão dos ensinamentos da capoeira: seus mestres? Como pode ser prioridade a inclusão da capoeira nas olimpíadas e não um programa de aposentadoria para os mestres?

Enquanto a capoeira for vista e consumida como mais um produto oferecido aos turistas, não será possível alimentar suas demandas reais. O turismo consumista não pode contribuir de maneira eficaz para o reconhecimento da capoeira, na medida em que incentiva as práticas de "esmolas", sendo que o financiamento de um patrimônio cultural deve ser mantido por políticas

públicas adequadas.

Os projetos de leis assunto do Pró-Capoeira demonstram falta de conhecimento dos responsáveis pela formulação das leis, o que indica a necessidade de ampliar as representações da classe durante a formulação e votação de tais leis. Os grupos, associações e federações de capoeira, cobram melhor representatividade e maior participação neste processo. O exercício da democracia passa pela obrigatoriedade dos governantes consultarem os pareceres dos envolvidos em seus projetos, sendo a única maneira das políticas públicas expressarem as verdadeiras demandas da população.

Se a parceria entre berimbau e caxixi foi consequência de interações sócio culturais no decorrer de um processo histórico que não conhecia a palavra democracia, a parceria entre políticas públicas e capoeira deve ser construída democraticamente para fortalecer a cultura brasileira.

Referências

ABIB, Pedro. **Um menino de 92 anos.** In Crônicas da Capoeiragem, in http://portaldacapoeira.com, acesso em 23/08/2010

_____. **Capoeira Baiana Divulga manifesto**. In Crônicas da Capoeiragem, in http://portaldacapoeira.com, acesso em 29/10/2010

ADORNO, Camile. **A arte da capoeira**, 1ª ed., Goiânia. Editora Kelps, 1987.

ARAÚJO, Samuel. **Políticas Públicas para a Cultura no Governo Lula; um Breve Comentário.** In Anais do II Encontro Nacional da ABET- Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos, Salvador. Contexto, 2004

AYALA, Maria Ignez Novais e Marcos. **Cultura Popular no Brasil**. São Paulo. Editora Ática, 1995.

BLACKING, John. **The Study of Man as Music-Maker**. New York. Mouton Publishers, 1979.

BURKE, Peter. **Variedades da História Cultural**. Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira, 2000

CANCLINI, Nestor Garcia, **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade.** São Paulo. Edusp. 4.ed, Gêneses, 2003

CONCEIÇÃO, Jorge de Souza. **Capoeira Angola: Educação Pluriétnica Corporal e Ambiental**, Salvador, Vento Leste, 2009.

DEBRET. **Voyage pittoresque et historique au Brésil.** Paris. Didot Firmin et Fréres, 1824, disponível em http://www.nestorcapoeira.net/galeria.htm, acesso em 10/11/2010.

HALL, Stuart. **Que negro é esse na cultura popular negra?** Revista de Comunicação Lugar Comum, Universidade Nômade e pelo Laboratório de Território e Comunicação (LABTeC/ UFRJ). Rio de Janeiro. 1997.

LARRAIN, Nicolas Rafael. **Capoeira Angola: música e dança**. Salvador, UFBA, 2005.

MACHADO, Jurema. **Lei do Patrimônio Vivo (Lei dos Mestres).** Representante da UNESCO na mesa temática durante o Encontro com as Culturas Populares e Identitárias. Salvador. 2010.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira**. São Paulo. Global, 2006.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts**. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983

SOARES, Oscar de Macedo. **Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil**. Rio de janeiro. H. Garnier, 1904.

SOUZA, Ricardo Pamfílio de. **A Música na Capoeira: um estudo de caso**. Dissertação de Mestrado. Escola de Música. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 1998

SIMON, Arthur. **Das Berliner Phonogrammarchiv 1900-2000, Sammlungender traditionellen Musik der Welt**, Berlin: VWB- Verlag fur Wissenschaft und Bildung, 2000

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**. Rio de Janeiro. CODECRI, 1983

VEIGA, Manuel, **Por uma Etnomusicologia Brasileira**. Salvador. Editora UFBA, 2004

Entrevistas com Mestres-Capoeira da Bahia

ANJOS, Mestre Augusto dos, Encontro Internacional de Capoeira Angola. Campinas, SP, concedida em julho de 2009.

BOBÓ, Mestre Lua de, Grupo de Capoeira Angola Menino de Arembepe, concedida em junho de 2009.

GRANDE, Mestre Jaime de Mar, Encontro Internacional de Capoeira Angola, Campinas, SP. Concedida em julho de 2009.

LENÇO, Mestre Zé do, Encontro Internacional de Capoeira Angola, em Campinas, SP. Concedida em julho de 2009.

LIMA, Mestre Ras Ciro, concedida em julho de 2009, no Encontro Internacional de Capoeira Angola, em Campinas, SP;

MORAES, Mestre, Disciplina Educação Informal, ministrada pelo professor Jorge Sacramento, na pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, concedida durante sua participação nesta em outubro 2010.

RASTA, Mestre Lua, concedida em agosto de 2010, na sua Oficina de Construção de Instrumentos em Salvador –BA;

Meu nome é Gal: um grito feminino no Tropicalismo

Rafael da Silva Noleto
nolleto@gmail.com
UEPA

Resumo
Quando abordado, o Tropicalismo é sempre discutido em função de suas proposições estéticas no contexto da música brasileira cujos principais mentores foram, dentre outros, os compositores Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Torquato Neto. O que pouco se fala ou discute nas abordagens sobre as revoluções – estéticas e comportamentais – tropicalistas é a respeito da participação feminina nesse movimento, de que maneira se deu essa atuação e qual foi a forma de contribuição da mulher para a disseminação e fortalecimento da Tropicália. Esse movimento musical era constituído por artistas contestadores não somente no que tange a música, mas também o comportamento e sexualidade através do cultivo ao confronto das novas correntes de libertação sexual da década de 1960 com os paradigmas antigos de comportamento – castidade, recato, delimitação clara das fronteiras entre masculino e feminino. A abordagem à luz dos estudos sobre gênero é pouco utilizada na análise da Tropicália, a figura e importância da mulher é raramente discutida dentro das pesquisas sobre o movimento assim como a investigação da relação existente entre o legado tropicalista e o público homossexual é incomum. Coube à Gal Costa a maior e mais intensa participação efetiva feminina não em todo o desenvolvimento e afirmação do propósito estético tropicalista. Metodologicamente, este trabalho foi desenvolvido através de pesquisa bibliográfica, discográfica e iconográfica. O objetivo é contribuir com os avanços dos estudos de música e gênero por meio da análise da atuação feminina (e suas relações com homossexuais e feministas) dentro de um importante movimento musical brasileiro.

Palavras-chaves: Tropicalismo, Música e Gênero, Gal Costa

Abstract
When approached, Tropicalismo is always discussed in terms of their aesthetic propositions in the context of Brazilian music, whose main mentors were, among others, the composers Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé and Torquato Neto. What little is said or discussed in studies about revolutions - aesthetic and behavioral - tropicalistas is about women's participation in this movement, how did this action and what form of women's contribution to the spread and strengthening of Tropicalia . This musical movement was composed of artists, protesters not only regarding the music, but also the behavior and sexuality through the culture clash of the new currents of sexual liberation in the 1960s with the old paradigms of behavior - chastity, modesty, clear delineation boundaries between male and female. The approach in the light of gender studies is not widely used in the analysis of Tropicalia, the picture and importance of women is rarely discussed in research on the movement as well as investigating the relationship between the legacy and the public tropicalist homosexual is uncommon. Gal Costa fell to the largest and most intense female not effective participation in all development and affirmation of the aesthetic purpose tropicalist. Methodologically, this work was developed through literature, and iconographic record. The objective is to contribute to the progress of studies on music and gender through the analysis of female engagement (and its relations with homosexuals and feminists) in an important Brazilian musical movement.

Keywords*: Tropicalismo, Music and Gender, Gal Costa*

O Tropicalismo – com sua filosofia de assimilação (Tatit, 2004)[2] – possuía como líderes artistas que cultivavam um estranhamento comportamental também pelas vias de um certo incentivo a cultura da androginia[3], na qual Caetano Veloso e Gilberto Gil deixavam-se expor em suas características mais femininas por meio dos seus figurinos extravagantes e performances irreverentes (Gil) assim como pela exploração consciente de suas aparências andróginas (característica mais latente em Caetano Veloso).

No que se pode observar a respeito dos figurinos, tanto Caetano quanto Gil, vestiam-se com roupas coloridas, às vezes coladas ao corpo – como na série de shows "Phono 73" (Caetano) e na turnê "Doces Bárbaros" (Gil) – adornavam-se com colares (guias) que expressavam sua religiosidade afro-baiana – sendo o candomblé uma religião predominantemente chefiada por mulheres, intrinsecamente associada a relações de matriarcado e com características latentes do universo feminino.

Já no aspecto andrógino, Caetano Veloso foi mais extremista, ao realçar a magreza de seu corpo e deixar que seus cabelos crespos crescessem, valorizando a sua semelhança física com sua irmã Maria Bethânia – também cantora – assim como sua própria desenvoltura vocal que, em algumas vezes, investia na exploração dos falsetes que acompanhavam suas performances corporais com uma gestualidade, por vezes, feminina.

Conforme o próprio compositor narrara no documentário "Circuladô Vivo" (Walter Salles, 1992), que, na década de 1970, fizera uma turnê na qual homenageava Gal Costa vestido a caráter e maquiado como tal, com os lábios pintados de batom – forte marca do feminino da qual Gal Costa apropriara-se para simbolizar a sua presença através da exploração da imagem de sua boca. Entende-se que a dicotomia entre o masculino e o feminino[4] sempre esteve presente em seu trabalho, era objeto de interesse tropicalista e ainda constituía um ponto de convergência entre os membros do movimento visto que Gal Costa também realizava a alternância entre performances ora masculinizadas (ao estilo João Gilberto) ora feminilizadas (influenciadas por Dalva de Oliveira, Carmen Miranda e Janis Joplin).

2 Luiz Tatit discorre sobre o Tropicalismo como sendo um movimento que tinha como principal característica a aglutinação (assimilação) de diferentes correntes estéticas da música local e universal para a construção do seu repertório e respectivas concepções para os arranjos de seus álbuns. Especificamente nesse contexto, abordo essa filosofia da assimilação descrita por Tatit ampliando seu território de abrangência e estendendo-a à absorção de diferentes padrões de comportamento (inclusive de caráter sexual) para a construção das atividades performáticas dos tropicalistas em cena.

3 Androginia: Qualidade ou caráter de andrógino. Andrógino: Que ou aquele que tem aparência indefinida, entre masculina e feminina. (Ferreira, 2008)

4 Na Sociologia e Antropologia dos sexos, masculinidade e feminilidade designam as características e as qualidades atribuídas social e culturalmente aos homens e às mulheres. Masculinidade e feminilidade existem e se definem em sua relação e por meio dela. São as relações sociais de sexo, marcadas pela dominação masculina, que determinam o que é considerado "normal" – e em geral interpretado como natural – para as mulheres e homens (MOLINIER, P.; WELZER-LANG, D. In: HIRATA, Helena... [et al.] (orgs.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 101)

A Tropicália, tendo em Gal Costa a encarnação do novo estereótipo da mulher brasileira, estaria também ligada às discussões de tabus sexuais sobre os quais Caetano Veloso refletiria invocando a imagem sexual de Carmen Miranda para demonstrar o interesse do Tropicalismo em dialogar com os grupos homossexuais ou sexualmente libertários característicos das décadas de 1960 e 1970

> ... Carmen era mais uma ausência do que uma referência nas conversas sobre música popular no Brasil pós-bossa nova. (...) Não era como um estilo musical vivo que sua obra ou sua persona vinham à lembrança. O aspecto ***travesti*** da sua imagem sem dúvida também importava muito para o tropicalismo, uma vez que tanto **o submundo urbano noturno quanto as trocas clandestinas de sexo**, por um lado, e, por outro, **tanto a homossexualidade enquanto dimensão existencial quanto a bissexualidade na forma de mito andrógino eram temas tropicalistas** [grifos meus] (Veloso, 2008, p. 262-63).

Embora não haja referências explícitas aos grupos homossexuais e feministas na obra de Gal Costa, basta analisar que sua postura performática representava a corporificação das vozes desses grupos. No palco, deixava transparecer, de maneira implícita, atitudes de rompimento com os padrões de comportamento vigentes, lançando mão de aspectos intrinsecamente femininos como a sensualidade como forma de expor a marca sexual da mulher.

Considerando que sua obra musical está em sintonia com os movimentos estéticos e comportamentais da época, constata-se que, diante de uma juventude com espírito libertador, adepta a novas filosofias e pronta para consumir produtos artísticos que representassem os princípios norteadores dessa geração vigente, Gal encontrou amparo para experimentar, desenvolver e refinar o seu trabalho. Como dentre essas novas idéias propagadas nesse período encontra-se o estímulo ao amor livre – inclusive quanto às escolhas sexuais –, as mulheres e os *gays* viram em Gal Costa uma representante dos ideais dessa juventude. A identificação entre gosto e grupos sociais foi abordada por Jeder Janotti:

> O gosto é a sintonia com determinados valores, a qual confere positividade a algumas expressões musicais em detrimento de outras. Valorizar positivamente o rock, o pagode ou a música eletrônica são manifestações de gostos que envolvem não só determinadas sociabilidades, como a preferência por determinadas batidas; (o 4/4, a síncope); determinados timbres e estruturações das canções. Assim, O gosto é da ordem da seleção, manifestando-se como gênero, condicionando um modo de portar-se diante do mundo e de produzir sentido diante de determinados produtos musicais. Essas escolhas pressupõem a expressão de determinados afetos. O afeto é um traço privilegiado da sociabilidade relacionada a determinadas expressões musicais. O corpo e a mediação por ele efetuada são os locais por excelência do sentir. Por isso, ao processo de configuração dos sentidos, é preciso adicionar a sensibilização presente na circulação dos investimentos afetivos e dos sentidos musicais. Os afetos e seus correlatos, as paixões, manifestam-se através de percursos

> narrativos, posicionamentos hierárquicos que podem ser reconhecidos através da repetição de traços presentes não só nas estruturas profundas das modalizações das práticas discursivas, como em seus traços mais visíveis, ou seja, na superfície, nos vestígios dos valores, na manifestação de gostos, enfim, nos processos de produção de sentido que caracterizam o consumo da música (Janotti Jr., 2004, p. 196).

Mesmo implicitamente, a figura de Gal Costa – fortalecida por performances agressivas, aliadas a um canto imponentemente feminino e ao uso consciente de seus atributos físicos como parte integrante de sua expressão artística – é importante para o movimento feminista que se desenvolvia no Brasil desse período. Ora, se o país vivia uma ditadura militar cuja existência demandava diversos movimentos sociais contrários à sua continuidade; se o Tropicalismo era em si um grande ato de questionamento de valores estéticos e comportamentais; e se Gal Costa era uma das representantes do novo parâmetro de mulher, as feministas, por certo, teriam forte empatia com o seu trabalho já que o movimento feminista brasileiro surgiu (embora já existisse com outras configurações) como um manifesto das mulheres contra o regime opressor não somente militar, mas masculino, conforme afirma Sarti:

> Argumenta-se que, embora influenciado pelas experiências européias e norte-americana, o início do feminismo brasileiro dos anos 1970 foi significativamente marcado pela contestação à ordem política instituída no país, desde o golpe militar de 1964. Uma parte expressiva dos grupos feministas estava articulada a organizações de influência marxista, clandestinas à época, e fortemente comprometida com a oposição à ditadura militar, o que imprimiu ao movimento características próprias. Embora o feminismo comporte uma pluralidade de manifestações, ressaltar a particularidade da articulação da experiência feminista brasileira com o momento histórico e político no qual se desenvolveu é uma das formas de pensar o legado desse movimento social, que marcou uma época, diferenciou gerações de mulheres e modificou formas de pensar e viver. Causou impacto tanto no plano das instituições sociais e políticas, como nos costumes e hábitos cotidianos, ao ampliar definitivamente o espaço de atuação pública da mulher, com repercussões em toda a sociedade brasileira. (Sarti, 2004, p. 36)

Observando-se a trajetória de Gal Costa, constata-se que, mesmo acompanhando-se ao violão e convivendo intensamente ao lado de compositores com os quais poderia iniciar parcerias musicais, a artista optou por dedicar-se ao canto. Em sua obra, há apenas duas canções das quais faz parte como compositora. São elas "Love, try and die" (Gal Costa, Jards Macalé e Lanny) – do LP "Legal" (1970) – e "Quando" (Gal Costa, Caetano Veloso e Gilberto Gil) – do LP "Doces Bárbaros" (1976).

Suzanne Cusick faz importante análise sobre as relações de gênero existentes no período do Barroco. Dentre as observações feitas – a partir dos trabalhos de historiadores da medicina

como Laqueur e Parks – é de suma importância, para que se compreenda qual era a visão a respeito da mulher nesse período, uma percepção prática, mais física e biológica sobre o gênero feminino. Para que esta consciência ficasse mais aclarada, Cusick descreve:

> Desde pelo menos o século II a.C. até o final do século XVIII, a opinião médica dominante na Europa ensinava que havia somente um sexo e dois gêneros. Anatomicamente, **mulheres eram homens incompletos** (...) Por causa de seus corpos imperfeitos, mulheres eram naturalmente mais fracas que os homens. Alguns acreditavam que **sua temperatura fria causava inferioridade intelectual, depravação moral, uma tendência inata a enganar e apetite sexual voraz**. Homens que passavam muito tempo com mulheres eram considerados efeminados. Mesmo quando seu excessivo desejo heterossexual era o que levava estes homens a freqüentarem prostitutas, cortesãs, amantes ou suas próprias esposas. Homens com uma sexualidade forte que desejavam ou necessitavam ser percebidos em sua masculinidade, esforçavam-se por se envolver em atividades tipicamente masculinas, como comércio, caça, política e guerra, e muitos deles preferiam buscar alívio sexual com outros homens (normalmente mais jovens) do que serem vistos próximos demais das mulheres [grifos meus] (Cusick, 2009, p. 9-10).

A autora aprofunda a discussão sobre gênero traçando uma relação entre a música, o sexo, a composição e a interpretação evidenciando a supremacia masculina no controle da atividade artística da mulher e, até mesmo, de sua sexualidade. Para ilustrar essa relação, Cusick narra a experiência musical de uma família no período Barroco:

> A relação entre a experiência musical e a experiência erótica foi avidamente explorada durante o período histórico que agora chamamos de Barroco. Realmente, podemos também argumentar que a famosa *musica segreta* na corte dos Este em Ferrara, o mais antigo conjunto imbuído da intenção específica de produzir *meraviglia* musical, institucionalizou a ligação entre o musical, o erótico e o político que já havia sido previsto por Platão. Supostamente criado para servir a jovem noiva do Duque de Este e sua comitiva, o conjunto era formado por quatro mulheres de boas origens e um nobre. Estas mulheres, cantoras e instrumentistas virtuoses, são consideradas freqüentemente como as primeiras mulheres musicistas "profissionais." (...) alguns médicos do século XVI acreditavam que a voz era uma substância que era pressionada para fora do corpo com a respiração; esta substância vibrante penetrava o ouvido, provocando a experiência do mesmo afeto no corpo do/a ouvinte com que o/a orador/a ou cantor/a impregnara sua voz. Assim, os ouvintes desta *musica segreta* que escreveram estas descrições poderiam muito bem ter tido a experiência de terem sido penetrados – e, portanto feminizados – pelas vozes das mulheres que se apresentavam sexualmente disponíveis. (...) Estas mulheres articulavam os deslumbrantes ornamentos de suas canções com uma técnica chamada *gorgheggiando*, na qual mesmo as mais curtas notas eram articuladas pelo abrir e fechar extremamente rápido das cordas vocais que interrompiam e reiniciavam a passagem do ar. A cada uma destas articulações, uma cantora controlava o equilíbrio entre silêncio e som na sua própria apresentação pessoal, como se em cada momento ela controlasse a abertura e fechamento de seu corpo; deste modo ela apresentava através de sons musicais claros, sua habilidade em controlar sua castidade. (...) A circulação ostensiva que fazia do livro das músicas que as mulheres cantavam assegurava que seus convidados compreendessem que, em Ferrara, a musicalidade, **a sexualidade e o corpo das mulheres eram controlados pelos homens: por homens que compunham música para elas, escreviam e ensinavam-lhes os ornamentos e dirigiam seus gestos** – e também pelo próprio Duque, cujo prazer elas serviam. [grifo meu] (Cusick, 2009, p. 11-12).

Percebe-se que Cusick aborda a composição como uma forma de dominação masculina enquanto a interpretação surge como uma atividade de subserviência feminina ao raciocínio do homem.

Mas o ato de compor pode ser analisado sob outro ponto de vista. Considerando-se as liberdades interpretativas que música popular concede ao intérprete e os inúmeros direitos conquistados pela mulher ao longo dos séculos, depreende-se que uma cantora possui o poder e a faculdade de transformar uma obra tornado-se um agente compositor concomitante ao legítimo autor da música.

> (...) para mostrar como as convenções de gênero são fundamentais para o processo de produção de sentido da música popular massiva, **não faz muita diferença se quem é a autora da música é a intérprete ou não; em geral, uma interpretação de Gal Costa ou Maria Bethânia vale mais pela corporificação das canções**, em que as cantoras se tornam a fonte emocional das sonoridades, do que pela autoria, mesmo que, em alguns momentos de sua carreira, elas sejam vinculadas a determinados compositores. (...) As noções de voz e autoria em uma canção, levando-se em conta a própria natureza performativa do ato de cantar, ganham contornos específicos no universo da música popular massiva [grifo meu] (Janotti Jr., 2004, p. 192-193).

Analisando a discografia que a cantora lançou entre 1969 e 1974, percebe-se nitidamente a alternância e sobreposição de gêneros, estilos e estéticas. Em seu primeiro álbum solo (Gal Costa – 1969), nota-se que seu canto divide-se entre as vertentes João Gilberto-Janis Joplin, às vezes apostando no recato e em outros momentos investindo na explosão da voz para que esta concordasse com o vanguardismo dos arranjos de Rogério Duprat[5]. Além dos gêneros alternados, há a primeira manifestação da adoção da sensualidade do canto que pode ser ouvida no baião "Sebastiana" (Rosil Cavalcanti) em que Gal canta com Gilberto Gil usando gritos e gemidos que sugerem a caricatura das sensações de um orgasmo sexual.

Em seu segundo LP (Gal – 1969) – apelidado entre fãs de "Gal Psicodélico" – a ousadia se sobrepõe à moderação, pois o disco é constituído por gritos, guitarras agressivas, uso de sintetizadores e exploração timbrística de diversas fontes sonoras. É neste segundo trabalho que a cantora grava a canção-emblema de sua carreira, "Meu Nome é Gal" (Roberto Carlos e Erasmo Carlos), uma composição cuja abordagem central é o preconceito de maneira generalizada e a libertação sexual da mulher:

A canção foi um sucesso e, além de ajudar a fixar o apelido monossilábico da cantora baiana,

5 Rogério Duprat foi o diretor musical e arranjador da grande maioria dos trabalhos tropicalistas, e isso inclui *Tropicália ou Panis et Circensis*, de1968, disco coletivo que os tropicalistas gravaram em São Paulo, comumente associado ao ápice musical do movimento Tropicalista. (Gaúna, 2004, p. 5)

> questionou tabus e convenções sociais na época ainda muito arraigados. "Meu nome é Gal é uma crítica seríssima, do mais alto nível. Acho que contribuiu, pelo menos um pouco, para melhorar alguma coisa em relação ao preconceito. Esse negócio de desnível social, sobrenomes e coisas assim, nada disso deve importar num relacionamento entre duas pessoas", defende Erasmo Carlos. (Araújo, 2006, p. 281)

Já no álbum "Legal" (1970), Gal canta sobre arranjos que ilustram o grau de maturidade dos preceitos tropicalistas sob o ponto de vista musical. A trajetória da "temperatura" das composições desenvolve-se numa dinâmica decrescente que é iniciada com uma agressividade provocativa em "Eu sou Terrível" (Roberto e Erasmo Carlos) e finda com a sutileza do canto em baixo volume em "Falsa Baiana" (Geraldo Pereira). Todos esses álbuns são primordiais para o nascimento do mais significativo trabalho de Gal Costa: a turnê e o LP "FA-TAL – Gal a todo vapor" (1971). E é por meio desse disco que se pode ter uma visão panorâmica de toda a essência conceitual da cantora.

"FA-TAL" é repleto de simbologias a começar da capa ilustrada com a boca de Gal por trás do microfone em que canta. Além do apelo sexual da boca (que se tornaria emblema representativo da presença física da cantora), a foto dá margem a interpretações de que a boca pode ser usada para cantar, calar, denunciar ou até relacionar-se sexualmente.

"FA-TAL" foi a arma adequada para que os ideais tropicalistas fossem mantidos no Brasil visto que seus principais mentores (Gilberto Gil e Caetano Veloso) estavam exilados em Londres. Gal Costa, com alto poder de penetração na camada social jovem desse período, serviu como estandarte para que a bandeira da Tropicália continuasse hasteada conforme admitira Caetano Veloso

> Gal tinha ficado no Brasil como uma espécie de representante do grupo baiano tropicalista. Seu show 'Fa-tal/ Gal a todo vapor', dirigido por Waly, era o dínamo das energias criativas brasileiras – e todos os artistas, cineastas, jornalistas e jovens reconheciam isso. (Veloso, 2008, p. 447)

Foi neste período que a cantora arrebanharia muitos seguidores que assistiam aos shows e a acompanhavam nos modismos que ajudava a propagar no Brasil mostrando que seu poder de persuasão não se resumia ao setor musical, mas avançava pelo campo da moda e do comportamento dos jovens daquele momento histórico.

Gal Costa ostentava vasta cabeleira, trajava vestes da cultura hippie e cantava com os pés descalços. Seu visual era composto pela influência de muitas vertentes de informação advindas da cultura rock-hippie norte-americana, do candomblé da Bahia, das rendeiras nordestinas e tantas outras fontes de inspiração. Sem sombra de dúvida essa cadeia de diversidade exerceu

forte apelo sobre as mulheres daquele período. A atitude vanguardista da cantora incitou a mulher brasileira a expor a sua sexualidade assumindo relacionamentos não convencionais e, em muitos casos, homossexuais. Caetano Veloso registraria:

> Mas os próprios cineastas do Cinema Novo tinham deixado seus cabelos crescerem, queimavam fumo e tomavam ácido. Gal era musa desse universo. Um trecho da praia de Ipanema que ela freqüentava (...) ganhou o apelido de 'Dunas da Gal'. Em Salvador os desbundados se encontravam na praia do Porto da Barra. (...) Ali – como nas dunas da Gal – **os rapazes não usavam sungas de praia, mas as cuecas mínimas (e um tanto transparentes) que já traziam por baixo das calças. E alguns casais homossexuais (sobretudo femininos) não se esforçavam muito em esconder suas carícias** [grifos meus] (VELOSO, 2008, p. 461)

"FA-TAL" foi um divisor de águas na música brasileira não apenas por consolidar a força das proposições estéticas do Tropicalismo. Sua importância deu-se num âmbito muito mais abrangente, pois, ao adotar uma postura libertária e reunir em sua platéia as diversas categorias contidas dentro da diversidade de pequenos grupos sociais, a voz de Gal chegou ao seio familiar dos brasileiros à medida que os jovens assumiam a vontade de querer experimentar a sua liberdade de escolher um estilo de se vestir, comportar e relacionar-se afetiva e sexualmente. O público feminino foi o mais beneficiado por essas transformações. Rodrigo Faour observou esse fato

> (...) em 71, a musa Gal Costa – **flor no cabelo, pouca roupa, pernas à mostra e violão em punho – foi um símbolo da liberação feminina.** Ela estourava com a Pérola Negra, de Luiz Melodia, no auge da voz, da sensualidade e do desbunde, munida de uma postura que influenciou dezenas de cantoras surgidas em seu rastro. **Recentemente foi até apontada como ícone lésbico de sua adolescência pela ex-cantora e ativista homossexual Vange Leonel, graças ao seu papel vanguardista em termos de atitude cênica, musical e verbal durante a década de 70, aberto inclusive a todas as formas de amor** [grifos meus] (Faour, 2006, p. 191)

Gal Costa afrontaria novamente a sociedade lançando o LP "Índia" (1973) cuja capa continha a fotografia de seu órgão genital encoberto por um biquíni que era sobreposto por uma vestimenta indígena. A capa é ambígua, pois não se sabe se a cantora está abandonando a vestimenta indígena para assimilar a cultura pop norte-americana, se sua intenção é vestir a roupa de palha e reforçar o seu nacionalismo ou se ela propõe a convivência simultânea entre as duas realidades culturais.

O que se pode depreender de toda trajetória até aqui verificada é que Gal Costa possuía armas adicionais para arrebanhar pessoas: a qualidade de seu canto depurado e versátil bem

como a exploração de sua sensualidade, algo que funcionava como válvula de escape para fugir da realidade de um país machista, reprimido e repressor. Tal qual como no arquétipo da sereia, sua força residia no canto sedutor, seu protesto era sensual e mais atrativo do que muitas realizações de outros membros masculinos da Tropicália.

Com a passagem do tempo as manifestações sexuais de Gal Costa tornaram-se mais discretas durante os anos 1970 assim como o seu canto retornaria às dimensões minimalistas de João Gilberto com o álbum "Cantar" (1974).

Somente em 1979, Gal se desvincula do estigma de "cantora do desbunde" ao emplacar a turnê "Gal Tropical", sucesso de público e crítica que a lançou ao estrelato e fez com que sua voz alcançasse todas as camadas sociais brasileiras. Seus shows tornam-se luxuosos, seu público passa a contar com pessoas de alto poder aquisitivo, seus figurinos ostentam brilho e seus pés deslizam pelo palco sobre sapatos de salto alto. Evocando novamente o mito Carmen Miranda, Gal a revive por completo transformando-se na Carmen Miranda moderna a reinventar seus grandes sucessos como "Balancê" (João de Barro e Alberto Ribeiro).

Gal torna-se alvo de travestis que passam a adotá-la como ícone *gay.* A regravação "Meu nome é Gal" (1979) – que exalava feminilidade através da exploração exacerbada de toda sua extensão vocal de soprano – ilustra uma dessas características favorecedoras para que os *gays* deste período vissem em Gal Costa todas as atitudes femininas, audaciosas e luxuosas que os homossexuais do passado veneravam em Carmen Miranda.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Roberto Carlos em detalhes.* São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006.
CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
_____. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
CUSICK, S. *Gênero e música barroca.* In: Per Musi, Belo Horizonte, n.20, p.7-15, julho-dezembro/2009.
DART, Thurston. *Interpretação da Música.* São Paulo: Martins Fontes, 2000.
FAOUR, Rodrigo. *A história sexual da MPB.* Rio de Janeiro: Record, 2006.
FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa.* São Paulo: Positivo, 2010.
FOUCAULT, Michel. *A mulher/ os rapazes: da história da sexualidade.* 3ª. Edição. Tradução de Maria Theresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas.* Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
GOLDENBERG, Mirian. *Toda mulher é meio Leila Diniz.* Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.
HIRATA, Helena... [et al.] (orgs.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

JANOTTI JR, Jeder S. *Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva.* In: Contemporânea, Bahia, vol.2, n 2, p. 189-204, dezembro/2004
LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação Musical.* São Paulo: Annablume, 2007.
SARTI, Cynthia Andersen. *O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória.* In: Estudos Feministas. Florianópolis, n 12, p. 35-50, maio-agosto/2004.
SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora.* Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
TATIT, Luiz. *O cancionista.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
_____. *O século da canção.* Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
VELOSO, Caetano. *Verdade tropical.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HOME PAGES

www.galcosta.com.br

http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/41/gal%20costa/entrevistados/gal_costa_1995.htm

A PESQUISA SOBRE NIVALDO MACIEL (1920-2009): HERANÇA MUSICAL NO NORTE DE MINAS GERAIS

Raiana Alves Maciel Leal do Carmo
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP
raianamaciel@yahoo.com.br

Resumo

O presente trabalho apresenta os resultados preliminares de uma pesquisa que vem sendo realizada desde março de 2010, cujo objetivo é realizar um levantamento das informações acerca da trajetória de vida de Nivaldo Maciel, produtor rural, político e destacado artista da região do norte de Minas Gerais. O foco específico da investigação na área de Música é propor uma discussão sobre a atuação de Nivaldo enquanto intérprete do repertório executado pelo Grupo de Seresta João Chaves, composto principalmente por modinhas. E, além disso, discutir a relação de Nivaldo com as manifestações da cultura popular em Montes Claros, tal como a Cavalhada, e propor também um estudo e uma reflexão sobre o repertório musical realizado por ele, compreendido por cocos, lundus, aboios e guaianos. A pesquisa tem como suporte metodológico amplo estudo bibliográfico que aborda produções e documentos nas áreas de História Regional e de Música, e áreas afins ao foco do trabalho. Além do estudo bibliográfico e documental, estão sendo realizadas pesquisas de campo, que contemplam a coleta de dados através da realização de entrevistas e coleta de registros fotográficos, de áudio e de vídeo. A partir dos resultados parciais obtidos, é possível perceber que os dados coletados constituirão um importante acervo para a cultura norte-mineira, através do estudo de gêneros e estilos musicais que ainda não possuem um registro significativo, sendo possível valorizá-la e divulgá-la por meio da produção de um livro e de um documentário.

Palavras-chave: Nivaldo Maciel; norte de Minas Gerais; herança musical

Abstract

This paper presents the preliminary results of a survey that has been held since March 2010, whose goal is to survey the information on the life histories of Nivaldo Maciel, farmer, politician and prominent artist of the northern region of Minas Gerais . The specific focus of research in the area of music is to propose a discussion on the role of interpreter as Nivaldo repertoire performed by Grupo de Seresta João Chaves, composed mainly of folk songs. And, furthermore, discuss the relationship of Nivaldo with the manifestations of popular culture in Montes Claros, like Cavalhada, and also propose a study and reflection on the musical repertoire performed by him, comprised of cocos, lundus, aboios and guaianos. The research is supported by extensive bibliographical study that methodological approaches and production documents in the areas of Regional History and Music, and related areas to focus the work. In addition to the bibliographic and documentary are being conducted field research, which includes the collection of data through interviews and collection of photographs, audio and video. From the partial results, one can see that the data collected will form an important collection to the north of Minas Gerais culture through the study of genres and musical styles that do not yet have a significant record, and can appreciate it and spread it through the production of a book, a documentary and traveling exhibition to be held in public places.

Key-words*: Nivaldo Maciel, north of Minas Gerais, musical heritage*

1.INTRODUÇÃO

Mineiro de origem rural, nascido na fazenda Buriti, distrito São João da Vereda, município de Montes Claros - MG, Nivaldo Maciel herdou de seu pai o amor pela música. E foi nos caminhos entre o campo e a cidade que Nivaldo se tornou detentor de um repertório composto por gêneros e estilos coreográficos e musicais que acabaram adquirindo particularidades nos seus modos de cantar, dançar e tocar.

Este artigo apresenta algumas considerações a respeito de uma pesquisa que vem sendo realizada na cidade de Montes Claros-MG, desde março de 2010, cujo propósito é realizar um levantamento das informações acerca da trajetória de vida de Nivaldo Maciel. A investigação que propomos a partir dessa iniciativa justifica-se tanto pela proeminência artística e cultural de Nivaldo Maciel, quanto por sua atuação como homem público. O trabalho está sendo desenvolvido através do Núcleo de História e Cultura Regional (NUHICRE) da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES) e apresenta um caráter interdisciplinar que compreende as áreas de História e de Música.

O foco específico da área de Música é propor uma discussão sobre a atuação de Nivaldo enquanto intérprete do repertório executado pelo Grupo de Seresta João Chaves, composto principalmente por modinhas, além de discutir a relação do seresteiro com as manifestações da cultura popular em Montes Claros, tal como a Cavalhada e o repertório musical realizado por ele, compreendido por cocos, lundus, aboios e guaianos.

2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Nesse trabalho, buscamos entender como a música se configura a partir das relações culturais de uma dada realidade. Fazendo uso da concepção de Merriam (1964), entendemos que para compreender as dimensões sócio-culturais de um fenômeno musical é fundamental pensar a música **na** cultura e, principalmente a música **como** cultura. Nesse sentido, buscamos uma compreensão da música como algo que é determinado pelo meio social que a constitui e a aprecia e, também como fator determinante de elementos característicos da cultura da qual é e faz parte.

O estudo da música em seu contexto cultural vem sendo amplamente discutido e redefinido pela Etnomusicologia, procurando contextualizar o fenômeno musical em dimensões mais abrangentes do universo cultural que o constitui. Por esse motivo, a área tem buscado contribuições em outros campos científicos para ampliar as possibilidades de compreensão dos aspectos musicais como elementos importantes na configuração da estrutura social.

A partir de uma definição ampla desse campo de estudos, Bruno Nettl concebe a pesquisa em etnomusicologia como um empreendimento essencialmente multidisciplinar que agrupa historiadores, teóricos, especialistas em culturas populares, musicistas, dentre outros (Nettl, 1983).

Tal perspectiva vem sendo adotada nessa investigação, tendo em vista que grande parte das informações está sendo coletada por historiadores e pesquisadores da área de música através de procedimentos metodológicos tradicionalmente utilizados na área de História, como por exemplo, o estudo da *história oral*[1].

Com base nesse pensamento, as entrevistas estão sendo realizadas com pessoas próximas a Nivaldo, como parentes e amigos, com pessoas que trabalharam com ele e com integrantes dos grupos e associações das quais tenha feito parte, além de pessoas da comunidade que tenham vivido alguma experiência relevante com relação ao seresteiro.

A pesquisa bibliográfica tem contemplado amplo estudo que envolve publicações nas áreas de História e de Música. Além disso, está sendo realizada uma pesquisa documental nos centros de documentação do município, bibliotecas públicas e no arquivo pessoal da família.

A pesquisa sonoro-documental vem possibilitando a aquisição de um material fonográfico, correspondente à LPs e CDs, principalmente dos grupos de serestas e de seresteiros da cidade. Além do material áudio-visual coletado no acervo particular da família e nos meios de comunicação, tais como programas de televisão.

Como importante subsídio para a compreensão do repertório interpretado por Nivaldo Maciel, algumas músicas selecionadas estão sendo transcritas em partituras, tendo como referência as interpretações realizadas pelo respectivo cantor nos registros sonoros obtidos através dos LP's e CD's e vídeos.

3. RESULTADOS E DISCUSSÕES

Em concordância com Alan Merriam, sabemos que a "música é um meio de entender pessoas e comportamentos e, como tal, é uma ferramenta valiosa na análise da cultura e da sociedade" [2](Merriam, 1964, p.13, tradução nossa.). Tomando como base essa afirmação, pudemos perceber que o repertório de aboios, lundus, guaianos, cocos, modas e modinhas expressam a dimensão social na qual Nivaldo Maciel exercia as suas diversas atividades. Tal repertório apresenta uma relação estreita com o seu envolvimento na política, na econômica e na cultura local. Essas inter-relações, estabelecidas entre a sua música e sociedade em que vivia, experi-

1 A partir de uma definição sucinta Wallt citado por Abrão, afirma que a *história oral* é "um método de pesquisa baseado no registro de depoimentos orais concedidos em entrevistas" (Walt *apud* Abrão, 2002, p. 23).
2 "[…] music is a means of understanding people and behavior and as such is a valuable tool in the analysis of culture and society."

mentavam continuamente a dialética entre o mundo rural e a vida urbana.

O estudo acerca das práticas musicais executados por Nivaldo levou-nos a uma pesquisa substancial da música encontrada na região nordeste do Brasil, embora tais práticas também revelem traços significativos da tradição oral no Norte de Minas. Essa região, considerada o sertão de Minas Gerais, apresenta características geográficas, econômicas e sócio-culturais semelhantes ao nordeste brasileiro.

Tais semelhanças demonstram os processos de trocas e fluxos musicais entre essas regiões. Existem evidências de que as práticas musicais, tais como o aboio e coco, se consolidaram na região do Norte de Minas, especialmente no município de Montes Claros, em função das migrações e da ocupação desse território pelos nordestinos. Segundo Arlete Pereira "entre os séculos XVII e XVIII, a região foi sendo ocupada por vaqueiros, originários da Bahia e de Pernambuco, que subiam o Rio São Francisco, e por bandeirantes paulistas. A autora acrescenta ainda "[...] que entre os anos de 1930 e 1959, Montes Claros tornou-se um ponto de passagem de migrantes nordestinos em direção a São Paulo" (Pereira, 2007, p. 110).

A partir dessa pesquisa, pretendemos nos aprofundar na reflexão acerca de como essas práticas culturais sofreram mudanças e adaptações, analisando o fato de que Nivaldo se tornou detentor de um repertório composto por gêneros e estilos coreográficos e musicais que acabaram adquirindo particularidades nos seus modos de cantar, dançar e tocar.

Dentre as atividades desenvolvidas por Nivaldo Maciel, destaca-se a sua participação como rei Mouro na última Cavalhada realizada em Montes Claros, no ano de 1957, em comemoração ao centenário da cidade. "A Cavalhada é umas das vertentes dos grupos de congado. Dramatizada, ela reflete a luta entre mouros e cristãos" (Queiroz, 2005).

Como integrante e um dos fundadores do grupo de serestas João Chaves, desde 1967, Nivaldo Maciel participou de apresentações em todo o território nacional. Reconhecido como cantor, foi um dos principais divulgadores do repertório de seresta na região, sendo que o gênero musical predominante era a modinha. Segundo Rocha "a modinha ganhou espaço, de fato, nos grupos de serestas que se espalharam pelo país, valendo destacar a forte tradição seresteira que se consolidou em várias regiões do país, especialmente em Minas Gerais" (Rocha, 2006). A partir de um estudo realizado em Montes Claros, no ano de 2007, Mendes e Carvalho afirmam:

> Pudemos notar que a cidade viveu durante muitos anos, principalmente até a década de 1970, alimentada pelo som das serestas e das manifestações populares que compartilhavam repertórios diversificados, privilegiando as músicas de domínio público. Isso lhe conferiu o título de "cidade da arte e da cultura" que ainda é utilizado pelos meios de comunicação para a divulgação regional, numa visão saudosista. Nos últimos anos, com o crescimento da cidade e com o fluxo de novos gêneros, as cantatas e sarais [sic] foram diminuindo num processo de desfragmentação dos grupos existentes (Mendes; Carvalho, 2007).

Como afirmam os autores, apesar da popularidade das serestas ter diminuído, Nivaldo continuou sendo uma referência na região, no ano de 2002, gravou um CD duplo, intitulado "Amo-te muito", com um repertório de modinhas e "modas"[3], essas últimas constituídas por músicas da cultura popular, em sua maioria, pertencentes ao domínio público.

3.1. Aboios, guaianos, cocos e lundus

3.1.1. *Aboios*

A partir dos estudos de pesquisadores como Mário de Andrade (1984), Câmara Cascudo (2000), Oneyda Alvarenga (1950), dentre outros, pudemos perceber a predominância deste canto de trabalho no nordeste do Brasil. Embora tenha adquirido maior evidência nessa região, o aboio também pode ser encontrado com significativa importância no norte de Minas Gerais.

No norte de Minas, onde, durante um período considerável a pecuária e a agricultura eram tidas como as principais atividades econômicas, o aboio era uma prática rotineira no trabalho do vaqueiro. Atualmente, é cada dia mais difícil adentrar pelo sertão mineiro e assistir a um aboiador tanger o gado ao som da melodia do aboio. Alguns fatores têm contribuído para esse fato, tais como o desenvolvimento da região e o conseqüente deslocamento das atividades econômicas para outros setores, assim como a modernização do campo e o desenvolvimento de técnicas agropecuárias.

Nessa região, Nivaldo Maciel também se tornou um importante guardião da prática do aboio, sendo conhecido por aboiar com emoção e despertar na lembrança de todos aqueles que os assistia as memórias do homem sertanejo. Eram vários os contextos onde se podiam ouvir as melodias entoadas pelo aboiador. O aboio era sempre requisitado em suas apresentações públicas, nos momentos de confraternização com os familiares e amigos, e também em situações do seu dia-a-dia.

Nos diversos contextos onde Nivaldo cantava o aboio, fosse no campo ou na cidade, as letras exprimiam situações que eram vividas na zona rural. Normalmente, os versos dos aboios tratam de temas relacionados ao cotidiano dos vaqueiros. Dos aboios que foram observados, os quais Nivaldo canta sozinho, no início o canto é entoado sem a letra, seguido por estrofes de quatro versos que são intercaladas pelo canto, sem a presença do texto. Tais estrofes são chamadas de quadras e obedecem à rima em dois versos. Nos aboios que são executados em dupla, encontrados nas gravações da seresta, o aboio se inicia com uma quadra, seguida por outras, que também são intercaladas pelo canto. As estrofes a seguir eram freqüentes nos aboios de Nivaldo

3 A expressão "moda" era utilizada pelo próprio Nivaldo quando se referia ao repertório constituído por cocos, guaianos, lundus e aboios.

e poderiam aparecer em sequências diferentes.

Toda vez que o galo canta,
eu também cantar,
o galo canta de alegria,
eu Canto pra não chorar

C me chama boiadeiro,
boiadeiro eu não sou não,
eu sou tocador de boi,
Boiadeiro é meu patrão

Quando eu vim da minha terra,
não trouxe nada de meu,
trouxe uma coberta velha,
essa mesma o boi comeu

Tropeiro fala de burro,
vaqueiro fala de boi
Jovem fala em alvorada,
velho fala do que foi

Vaqueiro, gado e mulher,
três jóias que eu quero bem,
não é santíssima trindade,
mas é trindade também

A importância de Nivaldo como aboiador foi traduzida para a cultura da região através da realização do *Festival de Aboio e Viola Nivaldo Maciel,* que está em sua segunda edição. O Festival, realizado no município de Montes Claros e no distrito de Aparecida do Mundo Novo, tem como objetivo reunir os detentores de saberes e fazeres ligados à cultura popular, no intuito de valorizar os homens que ainda fazem o aboio e outras práticas tais como o lundu e o guaiano.

3.1.2. *O coco norte-mineiro*

Os estudos de folcloristas como Mário de Andrade (1984), Oneyda Alvarenga (1950), Edson Carneiro (1961) e, mais recentemente a pesquisadora Maria Ignez Ayala (1999) evidenciam a presença significativa do coco na região nordeste do país. Nesses trabalhos, o coco é caracterizado como uma manifestação coreográfica e musical, podendo ser encontrados cocos dançados e também uma espécie de coco nos gêneros das canções.

Existem variações de cocos nos distintos contextos onde são encontrados. São muitos os tipos de coco, conforme a classificação daqueles que participam da brincadeira. Há denomina-

ções que surgem devido à maneira de tocar, de dançar, em uma ou em outra localidade.

Através dessa pesquisa, estamos registrando cocos no norte de Minas Gerais, os quais apresentam características diferenciadas do coco encontrado na região nordeste do país. É importante ressaltar que até o momento foram encontrados poucos registros dessa prática cultural na região. Na década de 1980, localizamos gravações de cocos no LP O *Canto do Cerrado,* do cantor e compositor Téo Azevedo e no LP *Repentistas do Norte de Minas,* gravado por músicos dessa região, no ano de 1986. Atualmente, um dos principais registros dessa prática cultural está centrado nos cocos tocados e cantados por Nivaldo Maciel.

Os cocos executados por Nivaldo seguem o gênero de cocos cantados e, faziam parte do seu repertório nas apresentações com a seresta e nas rodas de viola com os amigos e com a família. A particularidade dessa prática musical na região é evidenciada pelo acompanhado dos versos pela chamada viola caipira. A batida da viola segue padrões rítmicos semelhantes ao do lundu, executado por grupos de folia de reis da região. Além de versos decorados, que foram aprendidos por Nivaldo com filhos de imigrantes nordestinos, existe uma variação de cocos improvisados. Tais cocos são executados seguindo o estilo de desafio de versos entre o cantador que toca a viola e outro cantador que não necessariamente toca um instrumento. A seguir, transcrevemos a letra[4] de um dos cocos executados pelo seresteiro.

Lá em casa tinha uma velha
E essa velha tinha uma cama
E debaixo da cama uma cumbuca
Dentro da cumbuca um rato
No meio da sala um cachorro
Perto da cumbuca um gato

Quando a velha subiu
A forquilha rachou
E a cama caiu
A cumbuca quebrou
O rato chiou
O gato pegou
E o cachorro ganiu
Ai, ai, minha velha
Ancê mesmo é quem facilitou

2.1.3. ***Lundus e Guaianos***

Durante a sua vida, Nivaldo participou dos rituais da Folia de Reis em Montes Claros

4 A sua autoria possui controversas, tendo em vista que no CD *Nivaldo Maciel: amo-te muito* essa música é apresentada como de domínio público, já no LP *Música Popular do Norte de Minas*, gravado pela seresta João Chaves, o autor do coco é o músico Zezinho da Viola.

e em povoados da região. Nesses momentos de devoção aos santos católicos, ele participava tocando viola, cantando e executando os passos coreográficos.

Através da influência das folias de Reis, Nivaldo tornou-se um dos propagadores do lundu. Assim, nas suas apresentações públicas e nas reuniões de família, as chamadas "rodas de lundu" eram freqüentes. Nessa rodas, os participantes se dispunham em círculo, enquanto uma pessoa executava o sapateado ao centro. Assim como o lundu das folias de reis, o acompanhamento instrumental era feito por violas, violões, instrumentos de percussão e rabeca (quando houver).

No ritual da folia de reis, Nivaldo também participava do guaiano. Acerca dessa manifestação, não foram encontradas informações nos trabalhos de importantes estudiosos da cultura popular. Desses dois gêneros, o lundu aparece com mais referências, tendo em vista a sua significativa inserção na tradição da Folia de Reis. Segundo o pesquisador Geraldo Alencar (2010)[5], na folia de Montes Claros, o lundu designa um dos gêneros de dança sapateada e instrumental e é executado logo após o canto de saudação a lapinha, formando um círculo onde cada folião mostra sua destreza no sapateado, sendo que alguns espectadores podem ser convidados a executar os passos.

Geraldo Alencar (2010) afirma ainda que o guaiano é uma dança composta pelo canto, sapateado e palmas semelhante a catira e é executado por apenas quatro foliões. A dança é feita seguindo uma coreografia em forma de "S", ou um "8", na qual os participantes giram entre si, cruzando e entrelaçando as duas duplas necessárias para sua realização. Ainda estão sendo recolhidos dados sobre a execução do guaiano, mas através de registros fotográficos e da realização de entrevistas, pudemos notar que Nivaldo executava o chamado guaiano de "4".

Considerações finais

Neste trabalho realizamos uma breve explanação acerca das práticas musicais que consagraram Nivaldo como detentor de uma herança cultural que apresenta características bastante peculiares ao norte de Minas Gerais. Essas descrições serão aprofundadas com os resultados finais dessa pesquisa, a serem apresentados no segundo semestre de 2011. A partir da descrição dos gêneros e estilos musicais, estudados sob a ótica de importantes pesquisadores da música brasileira, estamos realizando uma descrição específica de como esses gêneros e estilos eram executados por Nivaldo.

Além da pesquisa que tem enfoque na área de música, a equipe responsável pela pesquisa

5 Informações concedidas pelo pesquisador Geraldo Alencar, que estão contidas na sua dissertação de mestrado defendida no ano de 2010, no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, intitulada *A performance musical na Folia de Reis de Montes Claros: um estudo etnográfico do Terno João Trindade e do Terno os Peixotinhos.*

histórica tem registrado dados significativos acerca da atuação de Nivaldo nas áreas da educação, da política, e da economia da região. A reunião de todos os dados coletados irá compor a produção de um documentário, de um livro e de exposições itinerantes, a serem realizadas em locais públicos da cidade. Esses produtos constituirão uma importante fonte de registro, proporcionando à sociedade montes-clarense o acesso à informações relevantes sobre os seus traços culturais e a sua própria história. Com relação à aplicabilidade desse estudo, utilizamos uma afirmação de Lühning (1996) que discorre sobre "pesquisa para os pesquisados", enfatizando a relação de valorização e devolução da própria cultura analisada, cujo objetivo seria promover e desenvolver a cultura musical do trabalho, interna e externamente. A partir daí os resultados obtidos se transformarem em registros tanto para a área musical e histórica, quanto para a própria comunidade que vivenciou e vivencia, direta ou indiretamente, os processos culturais do estudo em foco.

Assim, com base em um estudo bibliográfico e documental e em dados empíricos coletados junto às pessoas que conviveram com o seresteiro, produziremos um material áudio-visual e impresso, trazendo reflexões e contribuições fundamentais para o entendimento de aspectos sociais e culturais da região norte-mineira. Além disso, a realização das exposições itinerantes, em locais públicos, possibilitará amplo acesso às informações produzidas nessa pesquisa.

Referências

ABRÃO, Janet. **Pesquisa e História**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

AYALA, Maria Ignez Novais. **Os cocos**: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. *Estud. av.* [online]. vol.13, n.35, 1999, pp. 231-253.

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. Editora Globo: Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo, 1950.

ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo : Duas Cidades; Brasília : INL, Fundação Pró-Memória, 1984.

BREGUEZ, Sebastião. Apontamentos sobre uma Metodologia de Folkcomunicação:
Uma análise da literatura de cordel como produção de notícia na obra de Téo Azevedo. Folkcomunicação. In: **Anais** XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro, 2005, p. 5-9.

CARNEIRO, Edson. **Samba de Umbigada**. Ministério da Educação e da Cultura/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10ª edição. Rio de Janeiro, Ediouro, 2000.

LÜHNING, Angela Elizabeth. **A educação musical e a música da cultura popular.** Periódico do PPGMUS/UFBA – ICTUS. Bahia, v. 01, p. 53-61, 1999.

MACIEL, Nivaldo. Montes Claros, 14 ou. 2004. 1 Fita Cassete. Entrevista Entrevista concedida a Raiana Maciel.

MENDES, Jean Joubert. F. ; CARVALHO, Tiago de Quadros Maia. . Música de Domínio Público em Montes Claros-MG: observando características de manutenção e interpretação social desse repertório. In: **Anais** do XVIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música-ANPPOM. São Paulo, 2007. p. 30-37.

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

PEREIRA, Anete Marília. **Cidade média e região**: o significado de Montes Claros no Norte de Minas Gerais. 347f. 2007. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

ROCHA, Igor Hemerson Coimbra. **Modinhas de Montes Claros**: dimensões estéticas e socioculturais. 2008. 181f. Dissertação (Mestrado em Música/etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

NETTL, Bruno. **The study of Ethnomusicology**: Twenty-nine Issues and Concepts. Illinois: University of Illinois Press, 1983.

JACKSON DO PANDEIRO: MÚSICA E MIGRAÇÃO

Regina Coele Queiroz Fraga,
reginacoeleqf@hotmail.com
Universidade Estadual do Ceará

Deribaldo Santos
deribaldosantos@yahoo.com.br
Universidade Estadual do Ceará

Resumo
Esta comunicação investiga de forma necessariamente sintética a estética do cotidiano na obra de Jackson do Pandeiro. Seus objetivos gerais se comprometem em analisar como se constituiu a trajetória deste artista, considerado o rei do ritmo da Música Popular Brasileira (MPB). Especificamente, a exposição almeja aclarar os subsídios constitutivos dessa obra e como tais elementos são influenciados pela cotidianidade do artista; pleiteia-se verificar os significados simbólicos de suas canções e o que esses signos representam para os nordestinos migrantes. O método de análise está ancorado no materialismo histórico dialético; especificamente na onto-metodologia marxiana. Particularmente ao complexo artístico, a investigação se apóia na *Estética I* de Lúkács (1982). Os recursos referentes à coleta de dados foram retirados de audições sobre a obra em destaque, bem como sobre pesquisa bibliográfica e documental referente à biografia do artista.

Palavras chave: Jackson do Pandeiro; Cotidiano; Música Popular Brasileira (MPB); e Migração

Introdução

Jackson do Pandeiro, nascido em Alagoa Grande, interior da Paraíba, em menos de uma década após sua morte[6], foi considerado pelos músicos e pela intelectualidade brasileira como o "rei do ritmo". Sua obra, de modo inexorável, traz o ritmo como emblema central a embalar letras marcadas por brincadeiras e duplo sentido, retratando, além do cotidiano de migrantes em grandes metrópoles, o desemprego, as paixões possíveis e impossíveis e a sobrevivência urbana.

A proposta principal desta comunicação é realizar um debate crítico e contextualizado, embora obrigatoriamente sintético, sobre a estética contida na música de Jackson do Pandeiro. Nosso referencial teórico de análise segue as indicações contidas na *Estética* de Georg Lukács (1982), que reafirma o trabalho como protoforma da humanidade. Para o esteta húngaro se representarmos a vida cotidiana como um rio, as objetivações superiores do conjunto dos homens e mulheres como, ciência e arte, por exemplo, brotam desse solo se elevam a um patamar supe-

6 "Em 1982, ao apresentar um show em Santa Cruz de Capiberibe, sentiu-se mal, mas mesmo enfartado prosseguiu com o show. Seguiu para cumprir compromissos em Brasília, mas sentiu-se mal novamente no aeroporto, onde desmaiou. Recordista de público e venda nas décadas de 1950 e 1960, morreu de embolia pulmonar, pobre e quase esquecido pela mídia e pelas gravadoras" (Dicionário da MPB, 2005).

rior de reflexão e quando são realmente autênticas, atendendo ao que ocorre na vida mesmo das pessoas, retornam ao leito do rio enriquecendo suas águas. Isto é, como sistematiza as palavras de Lukács (1982), o comportamento cotidiano do homem é começo e ao mesmo tempo fim de toda atividade humana.

Como forma de aproximação ao nosso objetivo específico desta investigação, lançamos mão de um estudo documental, bibliográfico e de campo, procurando entender como a obra deste músico surgiu, viajou até um centro artístico privilegiado pelos meios de comunicação – Rio de Janeiro – e, a partir de suas canções e interpretações, influenciou o cotidiano de toda uma geração de pessoas, sobretudo, os que migraram do Nordeste para o Sudeste do país.

Modo de sentir a realidade: charme, swing e contradição

Foi muito e ainda o é, o número de famílias nordestinas que migra dentro do Brasil. Na década de 1960 e 1970, as cidades mais procuradas eram as do Sudeste, sobretudo, Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte e Brasília no Centro-Oeste, entre outras. Essa migração acontecia em meio a um enorme contingente de brasileiros que procuravam a perspectiva de desfrutar dias melhores. Naquela época, o então regime militar brasileiro anunciava um momento de crescimento do setor industrial.

Os "estrangeiros internos" passam a compartilhar, em geral, o cotidiano com moradores das inúmeras favelas existentes nas metrópoles em expansão. A realidade que essas pessoas passam a viver no novo ambiente social modifica-se consideravelmente. O dia a dia passa a ser outro. Os migrantes são obrigados a conviver com rotinas diferentes das vivenciadas nos campos e pequenos centros urbanos e que inevitavelmente atuam sobre a subjetividade e criam um campo simbólico existencial. São usos e costumes que se chocam. As chacotas sobre a alimentação ou sobre o sotaque, por exemplo, são algumas manifestações que normalmente incomodam os nordestinos e que fazem crescer sentimentos e razões pejorativas sobre os mesmos.

Jackson do Pandeiro, seja com sua vida ou sua musicalidade, projeta visibilidade a algumas dessas questões e funciona como alimento para o espírito de muitos indivíduos que sofrem os efeitos da migração. Ao mesmo tempo, o músico é aliado "simbólico" e "ideológico" da crença da possível ascensão social com a permanência no Sudeste brasileiro, ou seja, suas letras, compostas, cantadas ou ritmadas, incorporam a idéia de um sacrifício necessário próprio ao movimento do "desenvolvimento" nacional e também, individual.

Compreendemos que a força consubstanciada nos valores nordestinos é decisiva para a edificação de uma particularidade rítmica *jacksoniana*. A forma e o conteúdo musicais de Jackson do Pandeiro narram, de maneira contundente, no pensamento dos signatários de um povo que, por motivos socioeconômicos, precisam deixar a terra natal para tentar a vida em outro lugar, de certo modo, hostil. A narrativa proposta na obra musical do citado artista transmite a própria vida *mixada* (presente e passado) de tantos homens e mulheres que lutam por dias

melhores, e carregam a dor da saudade associada à falsa alegria do enriquecimento material.

Walter Benjamin (1996, p. 214), afirma que "o grande narrador tem sempre suas raízes no povo". Já o filósofo húngaro Georg Lukács, em entrevista a Kofler; Albendroth; Holz (1969, p. 30), entende que, do ponto de vista da teoria do conhecimento, "o passado é o que já é inteiramente transcorrido". Ontologicamente, ao contrário, adverte o filósofo da Escola de Budapeste, "o passado nem sempre é algo passado, mas exerce uma função no presente; e não todo o passado, mas uma parte dele que, aliás, varia". Ao aprofundar a questão do passado na arte, Lukács declara: [...] "Na medida em que a arte é também recordação do passado da humanidade, o processo de conservação do passado na arte é igualmente um processo extremamente complexo".

Portanto, posicionamos, a obra de Jackson do Pandeiro se consolida como sentido e narrativa dos seus pares porque está arraigada de cotidiano, ao mesmo tempo em que é, memória e elevação social dos sujeitos históricos que representa, revela grandes contradições de classe, no Brasil, recheadas de subjetividades étnico-raciais.

O artista e o seu devir: a corporalidade da feira

Batizado como José Gomes Filho, nascido na cidade de Alagoa Grande (Engenho Tanques), região do Brejo paraibano, em 31 de agosto de 1919, filho de José Gomes, oleiro e de Flora Maria da Conceição, conhecida como Flora Mourão, Cantadora de Coco. O futuro, Jackson do Pandeiro vive parte da infância brincando e pescando nas lagoas e rios da redondeza e trabalhando nas feiras.

Desde cedo se acostuma com o som do Coco tocado por sua mãe e ainda com sete anos incompletos, é com ela que ele tem sua primeira experiência como percussionista, pois precisa substituir o zabumbeiro. Por volta dos 10 anos assume definitivamente o instrumento e a música como ganha pão.

Com a morte do pai e a mudança para Campina Grande, a feira e seu público passam a ser o mundo de trabalho do menino que, no convívio com homens e mulheres de todas as idades e com atividades diversas, ergue a condição particular de sua artesania – o toque no pandeiro – que de atividade ocasional para ganho e manutenção de existência material passa a ser paixão principal.

No meio da feira, entre um mandado e outro, assistia aos emboladores de coco e cantadores de viola, o que colaborou com o amadurecimento de suas qualidades de instrumentista. Tanto que aos 17 anos, largou o trabalho na padaria para ser baterista em um dos principais redutos da boemia local: o Clube Ypiranga. Nessa época era freqüentador assíduo da região da Madchúria, zona de baixo meretrício da cidade. Em 1939, já formava dupla com José Lacerda, irmão mais velho de Genival Lacerda e colecionava companhias como o sanfoneiro Geraldo

Corrêa e o instrumentista Abdias. Por um curto intervalo de tempo, integra a orquestra de Cassino Eldorado (comandada pelo irmão de Capiba), onde toma contato com diversos ritmos como, por exemplo: blues, jazz, chorinho, maxixe, rumba, tango, samba entre outros. O menino Zé Jack se transforma em Jack do Pandeiro (Tavares, 2003).

A antiga Vila Nova da Rainha, Campina Grande, que herdara de seus fundadores (o índio, o tropeiro e o apanhador de algodão) uma cara mais 'cosmopolita', e que, apura o gosto por poesia e aventura, firma-se como pólo econômico da região, para onde todos os insatisfeitos com a vida corriam para pedir socorro. E abraça o novo artista anônimo para a mídia, e que muito em breve ganharia seu nome em definitivo.

Nas palavras do artista a transformação é biográfica e musical, assim ele conta:

> No tempo do cinema mudo tinha muito artista com nome de Jack, Jacks, era uma imundice de Jack. Então, eu, moleque, brincando de artista escolhi um nome, eu era fã de um daqueles. Mas, depois o tempo vai passando e minha mãe quis dá pancada em mim, essa coisa toda, porque ela disse pra mim assim: "mas é danado mesmo, batizar um filho com o nome de José e ver trocar o nome para Jack [...]. Eu sei que por causa disso andei levando umas tapinhas [...] pra ver se tirava, por causa da minha mãe, mas não consegui tirar. E dali comecei tocando bateria, tamborim, reco-reco, ganzá e pandeiro e a raça foi me chamando de Zé Jack, passei a ser chamado Zé Jack. E depois [diziam assim]: você conhece Zé Jack rapaz, Jackson do Pandeiro? [...] Quando cheguei em Recife [...] me colocaram mais um 'S. O .N.' para acabar de ajustar o negócio, então ficou Jackson, certo? (PANDEIRO, 1996).

Como aponta fragmentos da letra da canção 'Como tem Zé na Paraíba' composta por: Manezinho Araujo e Catulo de Paula, em 1962: "Todo mundo só tem uma receita / Quando quer ter um filho só tem Zé/ E com essa franqueza, que eu uso, eu respeito, e se zangue quem quiser / Tanto Zé desse jeito é um abuso, mas o diabo é que eu me chamo Zé". O músico canta e dá forma rítmica, expondo sua identidade de paraibano imbricado na contradição reveladora da necessidade da mudança de nome, exigência da identidade artística. Ainda, a reflexão denuncia a contraditória identidade nacional revelada pela idiossincrasia de ser nordestino.

A obra desse músico surge e afirma-se no Nordeste brasileiro, tendo as contradições urbanas, principalmente da feira central de Campina Grande como principal fonte de compreensão da realidade e da importância da brasilidade presente em tudo isso. O homem inteiro, José Gomes Filho, com sua sensibilidade de Jackson do Pandeiro, capta essa realidade e quer revelar ao Brasil que as coisas do Nordeste compõem uma verdade afirmativa de cultura nacional.

Com a mudança para João Pessoa, em 1944, onde, por intermédio do cantor e compositor Manezinho Araújo e do maestro Nozinho tem acesso ao universo do rádio: a Rádio Tabajara. Sua vida daria um salto substancial, esse turbilhão de informações e contingências factuais se transformaria em mudança de rotina e inspiração.

Em 1948, um ano após a morte de Flora Mourão, vai para a cidade de Recife, onde assume contrato com a Rádio Jornal do Commercio. Sobre o cume de suas apresentações na revista carnavalesca de 1953 quando trabalhou ao lado da teatróloga e dançarina Luísa de Oliveira, o Coco *Sebastiana*, de autoria de Rosil Cavalcanti explode:

> Convidei a cumade Sebastiana pra cantar e xaxar na Paraíba / Ela veio com uma dança diferente / E pulava que só uma Guariba / E gritava A, E, i, O, U, ipsilone. / Já cansada no meio da brincadeira / E dançando fora do compasso / Segurei Sebastiana pelo braço e gritei não faça sujeira / O xaxado esquentou na gafieira / Sebastiana não deu mais fracasso / E gritava A, E, i, O, U, ipsilone / Mas, gritava A, E, i, O, U, ipsilone.

O próprio Jackson, em entrevista concedida ao programa Ensaio, da TV Cultura de São Paulo expressa o valor dessa parceria e revela a mistura de ritmos e de influências recebidas de sua mãe.

> Mas quando eu deixei o A, E, I, O, U, Ypsilone pra ela, ela não se conteve. Ela era uma senhora de idade, mas caricata, meio gordinha e tal [...], que quando eu deixei o A, E, I... ela não se teve, foi no microfone dela e veio toda jeitosinha assim, me deu uma umbigada, uma mulherzinha pequena, toda entroncada, me deu uma umbigada. Aquilo o auditório explodiu tudo! Eu digo: "tá com a gota, assim não tem jeito". Aí foi quando e eu me lembrei do tempo que eu via minha mãe batendo coco [...]. Eu digo: "deixa ela vir de volta que eu vou lascá-la na umbigada". Que quando ela veio de lá, me preparei de cá, bati o pé no chão, castiguei a muié na umbigada, aí meu camarada, o negócio virou frege, viu. Todo santo dia, durante 29 dias de revista, nós cantávamos *Sebastiana,* três (3), quatro (4) vezes. Então foi de onde veio *Sebastiana*, coco *Sebastiana* [...] (Pandeiro, 1996).

Após o estrondoso sucesso do coco *Sebastiana*, Jackson se afirma definitivamente no cenário nordestino. Grava seu primeiro disco de 78 RPM (*Forró em Limoeiro*, de Edgar Ferreira, no lado 'A' e *Sebastiana*, no lado B). Contudo, para alcançar abrangência nacional, em 1954, já contratado pela gravadora Copacabana, viaja para, a *Cidade Maravilhosa*. Desta feita, acompanhado pela professora, radioatriz e rumbeira, Almira Castilho. O que isso significa para a relação rítmica entre Nordeste e Sudeste? Em *A Ordem é Samba*, composta em parceria com Severino Ramos, no ano de 1966, o artista responde:

> É samba que eles querem / Eu tenho / É samba que eles querem / Lá vai / É samba que eles querem / Eu canto / É samba que eles querem / E nada mais / É samba que eles querem / Eu tenho / É samba que eles querem / Lá vai / É samba que eles querem / Eu canto / É samba que eles querem / E nada mais / No Rio de Janeiro / Todo mundo vai de samba / a pedida é sempre samba / E eu também vou castigar / Lá vai / Lá vou eu de samba / Somente samba / E nada mais.

Porém, Jackson não só se envolve com o samba carioca, como também o modifica. Em 'O samba e o pandeiro', parceria com Ivo Martins, o paraibano adianta essa imbricação: "Eu vou pro samba/ Mas não deixo de levar/ O meu pandeiro/ Ele vai, ele vem/ Ele vem ele vai comigo na frente [...]/ É com ele que eu faço/ O samba quente/ Maria, traz aí minha sacola/ Minha sacola de couro/ Maria, traz aí o meu pandeiro/ Ele é o meu tesouro".

Assim, o Rio de Janeiro acolhe o "rei do ritmo" e a olindense Almira que segundo afirmam Moura e Vicente (2001, p. 151), era ainda, "parceira, amiga, amante e empresária"; foi essa mulher, inclusive, quem o alfabetizou. A relação entre os dois durou 12 anos. Essa parceria fica como marca dominante da discografia de Jackson do Pandeiro, "um dois em um" que abre as portas para a compreensão e apropriação da musicalidade brejeira aberta a toda paisagem nacional.

O contato com o samba possibilitou a Jackson misturá-lo com o que ele já trazia na sua sacola rítmica: coco, frevo, forró, rojão entre outras influências sonoras. A gravação, em 1959, da canção 'Forró na gafieira', de Rosil Cavalcanti, ilustra um pouco essa mistura musical: "Eu fui ver uma gafieira/ Que fica em Jacarepaguá/ Gostei daquela brincadeira/E a semana inteira eu fiquei por lá [...]/ E mandei passo de côco/ Que foi um chuá/ [...]Dancei um trocado numa perna só/ Falando assim parece brincadeira/Num instante a gafieira virou um forró".

A forma de divisão métrica, operada pela voz de Jackson, parecia uma brincadeira. Isto é, o modo como se apropriava de uma palavra, de uma expressão, de uma frase melódica com tempo e marcação definidos, e dentro da música transformava esse tempo, adiantando e atrasando o compasso das canções sem, no entanto, destoar dos acordes da música, fez com que ele fosse apreciado por muitos artistas. Não é oneroso registrar a importância que tem para o sertanejo o vocabulário curto, com termos diretos, bem permeados por períodos pequenos. O livro 'A bagaceira', de José Américo de Almeida, nascido na cidade de Areia, vizinha a Alagoa Grande, é rica em demonstrar como os sertanejos e os brejeiros utilizam suas expressões que marcam simbolicamente o cotidiano. Jackson do Pandeiro soube muito bem se apropriar desses elementos, universalizando-os em forma de crônicas cantadas.

A marca das letras que Jackson gravava, geralmente, eram carregadas de ecolalia ou de duplo sentido, permitia que as interpretações ganhassem agilidade. São as expressões da feira, daqueles homens e mulheres que ao oferecer determinado produto empregam o ritmo aos seus gritos, ou o modo do repentista que tira da cena imediata a palavra do contexto. A resultante cantada desse conjunto possibilitou ao artista influenciar decisivamente a MPB.

O conteúdo da marcante 'Chiclete com Banana'[7] é um exemplo revelador dessa capacidade criativa. Vejamos:

> Eu só boto bi-bop no meu samba / Quando o tio Sam tocar um tamburim / Quando ele pegar no pandeiro e no zabumba / Quando ele aprender que o samba não é rumba / aí eu vou misturar Miami com Copacabana / Chiclete eu misturo com banana / E o meu samba vai ficar assim / Eu quero ver a confusão / Olha aí o samba-rock meu irmão / É, mas em compensação / Eu quero ver o bogui ugi de pandeiro e violão / Eu quero ver o tio Sam de frigideira / Numa batucada brasileira.

Para uma música gravada em 1959, em pleno período de desenvolvimento industrial do país, onde as influências estrangeiras eram muitas e de diversas ordens. O artista mostra a expressão de sua inovação ao propor a incorporação das novidades que permeiam o tecido social (ainda que de forma contraditória). O paraibano com sua bagagem musical aproveita-se dos fragmentos da vida cotidiana, funde os sons das feiras, dos aboiadores de gado com os modismos da cidade grande, que, por sua vez, já esta impregnada pelo som do jazz estadunidense, organiza essa mistura e de forma ritmada transforma a rivalidade entre estrangeiros e brasileiros em uma brincadeira.

Sobre o processo de criação desta música, Jackson assim se expressou[8]: "Eu tinha consciência da sátira que Chiclete com Banana representava. Muita gente pensou que fosse uma loucura qualquer. Não era. A gente sabia o que estava fazendo**.** A investigadora Marisa Nóbrega Rodrigues (2001), lembra-nos que ela possibilitou a Gilberto Gil reverenciar Jackson, retirando-o do ostracismo em que o paraibano havia se metido após sua separação de Almira, entre outros fatores. Para aquela autora, 'Chiclete com Banana' tinha ficado quase no esquecimento. Gilberto Gil a fez ressurgir no seu disco o Expresso 2222 de 1972. A regravação possibilitou à música popular brasileira, "reeditar os pressupostos da Semana de Arte Moderna de 1922, ou seja, no sentido de dar um novo olhar, um olhar para a nossa identidade musical" (Rodrigues, 2001, p. 4).

A trajetória artística de Jackson do Pandeiro mostra que suas canções e interpretações

7 A autoria de *Chiclete com banana*, entre outras composições de Jackson, sempre intrigou críticos, estudiosos e apreciadores de sua obra em geral. Moura e Vicente (2001, p. 268) publicaram entrevista direta feita com Almira, que nos parece esclarecer, ou pelo menos avançar, no entendimento desta polêmica: *os três [Jackson, Almira e Gordurinha] participaram diretamente, mas só dois podiam assinar. [...] a música foi feita assim, cada um construindo um pouquinho [...].* Comumente se encontra a autoria desta música atribuída a Almira e Jackson, em outras fontes pode o pesquisador deparar-se com a autoria sendo delegada a Gordurinha e Jackson, ou, ainda, a Gordurinha e Almira. Moura e Vicente (2001, p. 358) consideram ser os autores da música: Gordurinha e José Gomes (nome de batismo de Jackson).

8 Entrevista concedida em 1972, ao repórter Roberto Moura, de *O Jornal*, citada por (MOURA e VICENTE, 2001, p. 269).

acabaram recebendo, principalmente após sua morte, destacada posição da crítica e da intelectualidade brasileira. Sua obra acabou por influenciar movimentos estéticos como, por exemplo, a Tropicália e o Manguebeat, além de artistas que se declaram influenciados pelo importante legado jacksoniano. Entre eles, destacam-se: Chico Buarque, Gilberto Gil, João Bosco, Lenine, dentre muitos outros.

Chico Buarque, que já havia gravado no ano de 1974, o disco 'Sinal fechado' que incluía a canção 'Lágrima' de autoria de Jackson em parceria com José Garcia e Sebastião Nunes, por sua vez, em gravação de 1993, grava a música Para Todos, registrada em disco Homônimo, onde Chico canta: "Contra fel, moléstia, crime/ Use Dorival Caymmi / Vá de Jackson do Pandeiro".

Representantes da Tropicália como Tom Zé (2005) e Gilberto Gil, por exemplo, concordam na influência que as fusões incorporadas por Jackson tiveram nesse movimento (Moura e Vicente, 2005). Já o Manguebeat, como argumenta Moíses Neto (2001), por seu caráter original, complexo e contraditório de propor uma mistura entre o rock, o maracatu, a música eletrônica dentre outras tendência artísticas, mostrou-se inspirado no "Rei do ritmo". Chico Science, um dos lideres desse movimento, declarou publicamente a importância de Jackson do Pandeiro sobre sua obra.

A canção *Sem Cabeça*, gravada por Jackson em 1960, composta em parceria com Monsueto Menezes, propõe refletir sobre os caranguejos e sua inteligência. Não por acaso, esse crustáceo foi considerado por Science o símbolo do Manguebeat. Apreciemos fragmentos da letra em homenagem aos caranguejos: "Se caranguejo tivesse cabeça era inteligente demais/ Olha ai ele sem cabeça faz o que a gente não faz/ Ele é tão adiantado que olha pra frente/Mas anda de lado/ Olha ai mora na lama difícil de ser pegado [...]/ Ai ai a moda não lhe incomoda/ Ele não muda da água pro vinho".

O cantor e compositor pernambucano Lenine (2005) conta que na época da universidade era um roqueiro convicto até o dia em que um colega colocou para tocar o disco "Sua majestade o rei do ritmo", de Jackson, e ele se descobriu cantando todas as músicas na seqüência. Esse músico organizou, no ano de 1999, a coletânea Jackson do Pandeiro: revisto e sampleado. O CD traz interpretações de músicas do repertorio de Jackson nas vozes de: Fagner, Os Paralamas do Sucesso, Gal Costa, O Rappa, Chico Buarque, Zeca Pagodinho, Fernanda Abreu, Cascabulho, Geraldo Azevedo, Gabriel O Pensador, Zé Ramalho, Elba Ramalho, The Funk Fuckers, Renata Arruda, Sivuca, Dominguinhos e Marinês. Alguns versos da canção *Jacksoubrasileiro*, composta por Lenine e gravada nesse CD, ilustra muito bem tal influência.

> Jack Soul Brasileiro/E que o som do pandeiro/É certeiro e tem direção/Já que subi nesse ringue/E o país do swing/É o país da contradição.../Eu canto pro rei da levada/

> Na lei da embolada/Na língua da percussão/A dança mugango dengo/A ginga do mamolengo/Charme dessa nação.../Jack Soul Brasileiro/Do tempero, do batuque/Do truque, do picadeiro/E do pandeiro, e do repique/Do pique do funk rock/Do toque da platinela/Do samba na passarela/Dessa alma brasileira/Eu despencando da ladeira/ Na zueira da banguela.

Para a pesquisadora Adriana Fernandes (2005), por sua vez, na música do paraibano fica clara a questão do compositor com o seu tempo, pois a obra de Jackson carrega os elementos simbólicos que marcam a identidade de seu povo.

A história cantada por Jackson do Pandeiro faz continuar viva a memória dos seus contemporâneos mais imediatos e oferece conteúdos para uma análise objetivo-subjetiva da realidade. O conteúdo estético de sua obra apresenta, como entende os músicos João Bosco e Carlos Malta (Arquivo 'N', 2007), assim como reforça seus biógrafos (Moura e Vicente 2005), entre outros mais entusiasmados com sua estética, que ela aponta para a possibilidade de fusão de vários ritmos e estilos; o que corrobora para a indicação de um novo modo de sentir e vibrar com a Música Brasileira.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov e Sobre o Conceito de História In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1996.

DICIONÁRIO DA MPB. **Jackson do Pandeiro.** Disponível em www.dicionariompb.com.br/. Acesso efetuado em 30/5/2005.

FERNANDES, Adriana. **Forró**: música e dança de raiz? In: anais do V congresso latinoamericano da Associação para o Estudo da Música Popular. Disponível em www.hist.puc.cl/historia.iaspmla.html. Acesso efetuado em 30/5/2005.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

HORKHEIMER, M; ADORNO, Th. W. **A dialética do esclarecimento.** Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LENINE. **Tudo começa e termina com ele.** Globo on line. Disponível em http://goiasnet.globo.com/musica/cul_report.php?IDP=4567. Acesso efetuado em 31/5/2005.

LUKÁCS, Georg. **Estética 1**: La peculiaridad do lo estético. Barcelona: Grijalbo, 1982.

KOFLER, L. ABENDROTH, W. HOLZ, H. H. **Conversando com Lukács**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

MARCONDES, Marcos Antônio. **Enciclopédia da música popular brasileira**: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999.

MOÍSES NETO. **Chico Science**: a rapsódia afrociberdélica. Recife: Edições Ilusionistas, 2001.

MOURA, Fernando e VICENTE, Antônio. **Jackson do Pandeiro**: o rei do ritmo. São Paulo: Editora 34, 2001.

RODRIGUES, Marisa Nóbrega. Análise Semiótica da Música ***Jacksoulbrasileiro.*** MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA, PUCSP, 2001. (mimeo).

SANTOS, Deribaldo; FRAGA, Regina Coele Q. **O cotidiano na obra de Jackson do Pandeiro**: a coisa em si e para si, In: II Fórum Internacional de pedagogia (FIPED), Campina Grande: EdUEPB, 2009.

TAVARES, Clotilde. **O pandeiro.** Disponível em www.digi.com.br/jacksondopandeiro/. Acesso efetuado em 26/07/2003.

VASCONCELOS, Gilberto. **Música popular**: de olho na festa. Rio de Janeiro: Gral, 1977.

ZÉ, Tom. **Hoje à noite no MIS**. Disponível em www.tomze.com.br/art9.htm. Acesso efetuado em 30/05/2005.
_____. In: CARDOSO, Tom. **O Estado de São Paulo,** em 11 de agosto de 1997. Disponível em www.jacksondopandeiro.digi.com.br, Acesso efetuado em 22/02/2007.

MISSÃO DE PESQUISA FOLCLÓRICA DE LUIZ HEITOR CORRÊA DE AZEVEDO AO RIO GRANDE DO SUL (1946): MOTIVAÇÕES, TRATATIVAS E NEGOCIAÇÕES INSTITUCIONAIS E INDIVIDUAIS

Reginaldo Gil Braga
rbraga@adufrgs.ufrgs.br
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO
Este trabalho discute as motivações, tratativas e negociações para a vinda de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo ao Rio Grande do Sul (1946) como parte do conjunto de missões de pesquisas folclóricas realizadas também em Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944). Para isso, foram analisadas as cartas, trocadas entre Luiz Heitor e o professor do Instituto de Artes, Enio de Freitas e Castro, também presidente da Associação Riograndense de Música, nas quais aparecem os interesses e acordos firmados entre esta instituição e o governo do estado para tornar possível a vinda do pesquisador a partir de convite feito por Enio. Foram feitas buscas em jornais de Porto Alegre, onde encontramos notícias que destoavam dos interesses manifestados por Azevedo nas cartas e do que foi realizado pela missão. Nelas, ele expõe o desejo de gravar no RS, em discos, também músicas de caráter "negro-fetichista", porém, nos jornais são citados apenas registros luso-brasileiros. Esta questão foi levantada por Braga (2004) e, posteriormente, retomada por Aragão (2006) e Prass (2009). A fim de confrontar as informações existentes e levantar novos materiais, realizamos pesquisas no Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, detentor do arquivo pessoal do professor Enio e da ARM. É a partir dessas novas fontes de arquivo e jornais, que buscamos compreender as motivações da vinda de Luiz Heitor ao estado, relacionadas a um inventário da paisagem folclórico-musical do país inaugurado por Mário de Andrade. Além disto, buscamos situar especificamente a missão do RS no contexto histórico da década de 40, do século passado: ao governo nacionalista de Getúlio Vargas, bem como às diretrizes adotadas durante a segunda guerra mundial no âmbito internacional, nacional e regional, de maneira a compreender as tratativas e negociações que possibilitaram sua realização.

Palavras-chave: Missões de Pesquisas Folclóricas; Luiz Heitor Corrêa de Azevedo; Música Popular do Rio Grande do Sul

ABSTRACT
This paper intends to discuss motivations, dealings and negotiations for the coming of Luiz Heitor Corrêa de Azevedo to Rio Grande do Sul (1946), as part of researchs on folklore in Goiás (1942), Ceará (1943) and Minas Gerais (1944), too. For that, were analyzed letters sent by Luiz Heitor and Enio de Freitas e Castro, professor at Institut of Arts and president of Riograndense Association of Music, to which other. These letters revealed motivations, dealings and negotiations between RAM and the government of Rio Grande do Sul state to facilitate the arrived of Luiz Heitor since Enio´s invitation. Doing researchs in Porto Alegre's newspapers, we found disagreaments about what Luiz Heitor had planned and made on the field trips. There are mentioned recordings of lusobrazilian music instead of afrobrazilian religion music too, question studied by Braga (2004), primarily and then by Aragão (2006) and Prass (2009). Seeking confrontations about the available materials and trying to reveal new resources the RAM and the personal archives of Enio de Castro were investigated at Historic

and Geoghraphic Institut of Rio Grande do Sul. Based on these different materials we intend to understand the goals of Luiz Heitor´s field trips motivated by Mário de Andrade´s researches on folkore. World War II, political and social context in the 1940s and the influence of Getulio Vargas nacionalist are approaches to understand the motivations, dealings and negotiations envolved in that field trip to Rio Grande do Sul.

***Key-words**: Field trips on folklore; Luiz Heitor Corrêa de Azevedo; Popular music of Rio Grande do Sul*

INTRODUÇÃO

A missão de pesquisa folclórica desenvolvida no Rio Grande do Sul em 1946 fez parte do mapeamento musical do território brasileiro realizado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, iniciado no estado de Goiás (1942) e, posteriormente levada aos estados do Ceará (1943) e Minas Gerais (1944). Destas três primeiras é possível encontrar análises feitas pelo pesquisador (Centro de Pesquisas Folclóricas, 1950, 1953 e 1956). Sobre aspectos metodológicos e as preocupações teóricas de Luiz Heitor na construção das pesquisas, dispomos de alguns trabalhos acadêmicos: Aragão (2005 e 2006), Mendonça (2007) e Barros (2008 e 2009). Porém, em relação ao que foi registrado no RS, existem pouquíssimas referências, sendo o único material publicado, o catálogo *Relação de Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*, organizado pelo Centro de Pesquisas Folclóricas por Dulce Lamas (1959)[1]. Quanto a trabalhos acadêmicos, encontramos 'recortes' a partir dos batuques de Porto Alegre em Braga (2004) e dos Maçambiques de Osório em Prass (2009a, 2009b). Os únicos materiais que permitem reconstituir em detalhes a vinda de Luiz Heitor, bem como o desenrolar da missão no estado, seriam documentos como cartas, balancetes financeiros e relatórios, documentos pessoais dos envolvidos, além de jornais da época.

Este texto visa a apresentar resultados parciais da pesquisa realizada desde agosto de 2009, até o presente momento, referente às gravações realizadas por Luiz Heitor em 1946 no estado, projeto de pesquisa vinculado ao Programa de Iniciação Científica da UFRGS[2]. A atual fase do projeto, tem por objetivo geral investigar os meandros da vinda do musicólogo carioca, intermediada pelo professor do Instituto de Artes da UFRGS, Enio de Freitas e Castro. Ao reconstruir a Missão de Pesquisas Folclóricas ao RS, esperamos desvendar as motivações da iniciativa, a qual teve o apoio e incentivo do professor Ênio de Freitas e Castro e da Associação Riograndense de Música (ARM) e reconstituir o planejamento e realização da mesma, buscan-

1 A coleção, inventariada e seguida de breves análises assinadas por Dulce Lamas, está dividida em: Cantos dos Troveiros, As Danças do Fandango, Danças e Cantares Diversos, Música Tradicional de Autos e Celebrações Religiosas e Cantos Negros-Fetichistas.

2 Agradeço a dedicação das bolsistas Natascha Braz Aguirre, durante a primeira fase do projeto e de Pillar Sidi, na atual fase em curso.

do assim compreender os aspectos políticos, pessoais e musicológicos envolvidos, bem como contribuir para o entendimento do conjunto de missões realizadas pelo pesquisador no Brasil.

Para tal, foram realizadas pesquisas em acervos públicos de Porto Alegre, na busca de documentos e jornais que tratassem da missão desenvolvida por Luiz Heitor e da participação de Enio F. e Castro e outros nomes do movimento folclórico local. Tive acesso, ainda em 2003 (vide Braga, 2004), a documentos, tais como: relatórios, balancetes financeiros e cartas trocadas entre Luiz Heitor e Enio, depositados no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, instituição guardatária do acervo do Centro de Pesquisas Folclóricas, criado pelo professor Luiz Heitor, que foram, digamos assim, a motivação da busca por materiais no RS.

Iniciamos pelo Arquivo do Instituto de Artes-UFRGS, onde o professor Enio exerceu sua carreira acadêmica. Outros acervos, tais como: Museu de Comunicação Hipólito José da Costa, Jornal Correio do Povo, Discoteca Pública Natho Henn, Biblioteca Pública do Estado, Biblioteca José Otão-PUCRS e Biblioteca Municipal de Vacaria, foram importantes para a pesquisa de jornais e bibliografia de/ e sobre Enio F. e Castro. A leitura desses artigos e livros, bem como de materiais na worldwideweb, foram úteis na indicação segura da vinculação do referido professor à área do Folclore e, em especial, no reconhecimento da divulgação de suas pesquisas através da Comissão Gaúcha de Folclore e dos Congressos Brasileiros de Folclore. A revisão de trabalhos acadêmicos, dissertações e teses, indicados anteriormente, forneceram aspectos mais gerais das missões, e baseados estritamente na documentação existente no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, depositária das coleções. Desde o início da pesquisa têm sido realizadas trocas com o Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, através dos etnomusicólogos Dr. Samuel Araújo e Ms. Pedro Aragão e Felipe de Barros, além de se estudar a possibilidade de se criar uma rede de pesquisa inter institucional, a fim de trabalhar com o material disponível a cerca das pesquisas realizadas por Luiz Heitor e equipe, em colaboração com agentes e instituições locais.

MOTIVAÇÕES POLÍTICAS E PESSOAIS

Em notícia veiculada pelo jornal porto-alegrense Correio do Povo, de 27/01/1946, é divulgada a presença no estado, de Luiz Heitor e sua equipe recém chegada do Rio de Janeiro, formada pelo técnico Egídio de Castro e Silva da Escola Nacional de Música e Mary Rowell[3], encarregada da documentação fotográfica da missão e mais tarde, da sua esposa. Diz a nota: "Esse musicólogo (...) está gravando em disco as variações inúmeras e mais características do musicar da gente sul-riograndense".

No entanto, a presença de Enio de Freitas e Castro, ainda no planejamento da missão, foi

3 Esposa de funcionário da embaixada americana no Rio de Janeiro.

condicionante para a efetiva realização do empreendimento, conforme atesta o próprio Luiz Heitor, anos mais tarde na introdução da publicação dedicada ao estado: "Coube a iniciativa dessa excursão à Associação Riograndense de Música (ARM), de Porto Alegre, que em fins de 1944 manifestou desejo de promovê-la, sob patrocínio e com auxílio do Governo do Estado" (CPF, 1959, p. 7). Ou ainda, como enfatizou o mesmo jornal citado: "O professor Luiz Heitor vem ao nosso estado a convite da Associação Riograndense de Música e representando o Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música, proceder pesquisas de folclore" (Correio do Povo 06/01/1946).

Musicólogo, professor do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul nas cadeiras de Harmonia, Contraponto e Fuga, além de Folclore, Ênio de Freitas e Castro (1911-1975) teve ainda carreira como compositor e pianista. No campo político, foi o primeiro Superintendente de Educação Artística e o primeiro Diretor da Divisão de Cultura da Secretaria de Educação do estado. Fundou e dirigiu a ARM e integrou a cadeira n. 29 na Academia Brasileira de Música. Ainda por sua iniciativa, foram criadas a Discoteca Pública do Estado e o Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, além de outras instituições na área da cultura.

Da Associação Riograndense de Música, o pouco que sabemos é que foi fundada por Enio em 1937 com o intuito de promover a atividade cultural em Porto Alegre, e que: "Fundou e presidiu por durante 25 anos a ARM, através da qual proporcionou a vinda a Porto Alegre e a apresentação pública de grandes nomes do virtuosismo musical brasileiro e internacional" (Correio do povo, 21/6/1977). Como presidente da Associação, ajudou a impulsionar o movimento musical na cidade, convidando músicos de destaque internacional como Magdalena Tagliaferro, Arthur Rubinstein e outros pianistas, violinistas e cantores solistas de destaque para se apresentarem nas principais salas da capital. Os programas consultados comprovam estas atividades da Associação que tiveram importante impacto na vida cultural do estado e da capital, a exemplo da realização do inventário folclórico no estado.

As atividades de folclorista, estudioso da música popular riograndense, parece que começam em 1942 quando publicou o estudo, Música Popular do Rio Grande do Sul, na coletânea *Rio Grande do Sul, Imagem da Terra Gaúcha*.

Com Dante de Laytano, historiador e folclorista destacado no movimento folclórico local e nacional, e que fez parte do Departamento de Folclore da ARM, trabalhou conjuntamente e no ano de 1945 publicaram através dela (Laytano, 1945), interessante documentação sobre o Maçambique de Osório, objeto de interesse de Luiz Heitor no ano seguinte, quando da viagem ao estado. Conforme consta na publicação, Enio ocupou-se das transcrições dos exemplos musicais. Outra obra do pesquisador, *As Cavalhadas de Vacaria*, foi publicada pela Comissão Gaúcha de Folclore no ano de 1954 e apresentada no I Congresso Brasileiro de Folclore, rea-

lizado no Rio de Janeiro em 1951. Fatos que demonstram sua forte vinculação ao movimento folclórico regional (como membro da Comissão Gaúcha de Folclore) e nacional pelas notícias de participações em Congressos Nacionais.

Como Superintendente de Educação Artística do estado, captou o auxílio logístico e o patrocínio financeiro da Secretaria Estadual de Educação e Cultura para realização de uma missão de pesquisas de grande porte. Como amigo pessoal de Luiz Heitor[4], intermediou a negociação, que ao que parece partiu do interesse deste, porém, como pontuado, Enio já vinha realizando pesquisas no estado. Há, pelo menos, um registro seguro de que, ainda em 1943, através do Departamento de Folclore da ARM, pretendia "(...) realizar uma ampla e completa pesquisa em torno do nosso folclore musical, por intermédio de representantes em cada município do estado" (DF, 1943). Para tanto, foram enviadas correspondências a possíveis representantes no interior. Através da notícia de jornal intitulada *Departamento do Folclore da ARM* (Correio do Povo, s/d), sabe-se que a iniciativa contou com o apoio do Instituto Histórico e Geográfico do RS para onde deveriam ser enviadas por correspondência, todas as contribuições, bem como faria o arquivamento do material. Ao que parece a campanha não se efetivou, de fato.

Luiz Heitor pretendia, com as quatro missões de pesquisas que empreendeu pelo Centro de Pesquisas Folclóricas fundado por ele em 1943 na Escola de Música da Universidade do Brasil (onde também foi professor de Folclore desde 1939), enriquecer, intencionalmente, o quadro traçado por Mário de Andrade de mapear as principais regiões folclóricas do país.

Na viagem ao estado o pesquisador carioca, buscou registros que pudessem aproximar o fazer musical gaúcho aos materiais coletados em outras regiões do país. Este interesse ficou explícito quando disse no preâmbulo da *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul* (CPF, 1959, p. 4), único texto seu do volume: "O Rio Grande do Sul Clássico, logo evocado pela imaginação de cada um de nós, é o da região fronteiriça, dos pampas e da peonada." E justificou mais adiante a escolha pela região serrana do estado, assim:

> (...) foi o desejo de conhecer até que ponto a tradição musical genuinamente brasileira, pertencente a um ciclo que não podia ser o das danças e canções de cunho gauchesco, cultivadas nos confins do estado e do Brasil havia podido penetrar e ser aceita pelas populações (Ibidem, p. 4).

As cartas trocadas entre ambos, em 1944, quando do planejamento da missão, demonstram as vicissitudes e os encaminhamentos necessários para a efetivação desta. Em carta enviada a Luiz Heitor, Enio disse:

4 Em uma das cartas trocadas com ele, Enio demonstrou esta intimidade quando disse: "Não é nada demais que, numa viagem longa, você traga sua esposa. Garanto-lhe que ninguém reclamará se ela realmente vier. Pelo contrário ... ficarão todos encantados. E naturalmente, você correrá o risco de levar uma surra de Ylah se vier solteiro. E não garanto nada que não auxilíe ..." (Carta 183/ 864). No arquivo pessoal de Enio encontramos registros de cartas trocadas com Luiz Heitor mesmo depois que este se mudou para Paris a serviço da UNESCO.

> Por mim, mostrar-lhe-ia todo o Estado e faríamos gravações nas mais diversas regiões, para termos depois um verdadeiro mapa folclórico-musical do Rio Grande do Sul (Carta 192/ 873).

Na verdade, sugeriu na carta uma lista das regiões a serem visitadas, a fim de se ter um panorama do contexto folclórico local e se colocou à disposição para dar continuidade aos registros caso não conseguissem fazê-lo em uma só tomada. No entanto, alertou em outra carta, das vicissitudes do apoio do governo do estado:

> **Temos que orientar o trabalho para o que for genuinamente riograndense. Essa questão dos negros talvez não esteja nesse caso** [grifo meu]. Segundo me declarou o Secretário da Educação o seu ideal é a defesa da cultura "luso-brasileira". E por estar a pesquisa de folclore proposta dentro desse ideal é que ele aceitou. Enfim, depois de iniciados os trabalhos poderemos ver o que mais convém (183/ 864).

TRATATIVAS E NEGOCIAÇÕES MUSICOLÓGICAS

A escolha pela zona serrana e, em especial, no entorno do município de Vacaria (Lagoa Vermelha e Bom Jesus) parece ter ficado por conta da familiaridade de Enio com a região que passou a infância ao lado dos pais. Com relação a isso disse Luiz Heitor: "Não houve uma razão; houve, como sempre, em circunstâncias análogas, várias razões, inclusive de ordem prática" (CPF, 1959, p. 4). O que de certa forma explica a escolha. Porém, fica claro que, ambos desejavam documentar "a tradição genuinamente brasileira" (Ibidem, p. 4), da qual fazia parte, também, as manifestações afro-brasileiras, à revelia do interesse do secretário de Educação e Cultura pela "cultura luso-brasileira". Isto fica explícito quando Enio adverte Luiz Heitor de quando deveria chegar: "Não se esqueça que seria oportuno estar aqui antes de 6 de janeiro, pois as Congadas de Osório se realizam nesse dia" (Carta 192/873).

Como visto anteriormente, razões político-ideológicas, de interesse do estado e de direcionamento das pesquisas de L.H. fizeram com que o foco das pesquisas fosse direcionado para a região serrana tida como "luso-brasileira" ou "genuinamente brasileira", respectivamente, em detrimento da fronteira identificada como de forte influência castelhana. No entanto, gravações dos batuques de Porto Alegre e do Maçambique de Osório, foram feitas em comum acordo entre os pesquisadores, contrariando as indicações do governo, porém, satisfazendo a meta de espelhar o que compunha o mosaico brasileiro de contribuições de europeus, indígenas e negros.

Consta que a equipe saiu de São Paulo, dia 30 de dezembro de 1945, chegando a Porto Alegre dia 2 de janeiro. Estiveram em Osório em 5 de janeiro. Em Porto Alegre, entre os dias 7 e 14 e partiram para a Serra no dia 15 de janeiro, conforme carta escrita por L.H. endereçada à

professora Joanídia Sodré, diretora da Escola Nacional de Música (CPF, 1959, p.8). As últimas gravações foram realizadas no dia 1° de fevereiro, sendo que de 3 a 25 do mesmo mês, a equipe carioca ficou retida em Porto Alegre por constantes greves que paralisaram o porto e a Viação Férrea Riograndense.

O acordo firmado entre o governo do estado (através da iniciativa da ARM e do protagonismo de Enio) e a Escola Nacional de Música (através do Centro de Pesquisas Folclóricas coordenado por Luiz Heitor)[5], previu a responsabilidade financeira do estado e ao Centro o fofornecimento de pessoal e equipamentos técnicos, bem como de cópias de todos os discos gravados, a fim de serem arquivados na Secretaria de Educação e Cultura do RS (Ibidem, p. 7-8).

Com exceção da missão desenvolvida no estado, todas as demais, foram realizadas com o apoio da Biblioteca do Congresso Norte-Americano, que forneceu equipamentos, através da parceria firmada por Luiz Heitor e na contrapartida exigiu cópias das gravações para seu acervo. As gravações do estado são as únicas que não constam deste acervo.

O estado forneceu, ainda, suporte logístico de carro e motorista para as viagens desde o seu início: uma camionete de 12 lugares que transportou o "grupo electrógeno" (gerador de eletricidade) de propriedade da Escola, bem como uma "máquina gravadora" e outra de Washington, emprestada ao Centro, acessórios e bagagens pessoais (Ibidem, p. 8).

> **Graças a esse gesto do Governo do Estado, pudemos realizar uma colheita sem precedentes entre as que já temos feito em outros estados** [grifo meu], pois ficávamos habilitados a realizar gravações nos povoados mais remotos, suprindo a falta de energia elétrica com o nosso grupo electrógeno e dispensando meios de comunicação muitas vezes inexistentes. Assim é que pudemos obter documentação de alto valor em fontes puríssimas, como os povoados de Pinhal, no município de Vacaria, ou Governador, no município de Aparados da Serra, localidades onde não chegam as linhas telegráficas, onde não há agências postais, nem estradas de ferro, nem linhas de ônibus e cujas estradas de acesso tornam-se, com o mal tempo, impraticáveis (Ibidem, p. 8-9).

Enio de Freitas representou o governo na missão. Ao seu lado, nas viagens, esteve sua esposa, Ylah de Freitas e Castro.

Quando solicitado o auxílio (1945) o Rio Grande era então dirigido pelo interventor federal Coronel Ernesto Dornelles. A despesa calculada em réis, de Cr$15.480,00 foi aceita pelo governo e a ARM recebeu a importância em 28 de maio do mesmo ano (Castro, s/d, p. 1). Quando da viagem, portanto em janeiro de 1946, havia mudado o governo, e a frente da Secretaria de Educação estava o médico e professor Ivo Correia Meyer, que segundo Enio deu integral apoio ao empreendimento (Ibidem, p.1)[6].

5 Na época a Escola Nacional de Música era dirigida pelo professor Sá Pereira.

6 *Os Balancetes da viagem ao Rio Grande do* Sul (1946), assinados por Luiz Heitor trazem a contabilidade

O saldo das gravações somou um total de 117 discos, sendo 30 deles gravados em Porto Alegre, 7 em Osório, 40 em Vacaria, 23 em Lagoa Vermelha e 17 em Bom Jesus. O número de documentos sonoros chegou a 269, uma vez que houve registros na mesma face de um disco, assim classificados: folguedos tradicionais (14), cerimônias negro-fetichistas (25), canto dos trovadores (28), cantos infantis (22), cantos diversos (78), música de gaita (45), música de bandônio (16), música de gaita de boca (3), música de violão (15), música de viola (1), música de cavaquinho (3), música de rabeca (2), conjuntos instrumentais diversos (16) e "inquérito com informadores" (1) (Ibidem, 9-12).

Enio, em *Notícias sobre uma pesquisa de folclore musical no Rio Grande do Sul* (s/d), diz que estavam bem equipados e com pessoal suficiente para trabalhar. Avaliando a estada nos diferentes municípios, chama atenção o comentário em relação a Osório e Porto Alegre, segundo ele, "coroadas do melhor êxito" (p.2). No entanto, realizadas com certa dificuldade, conforme disse:

> Em Osório foram feitas gravações das 'Congadas', mas não se conseguiu grande êxito porque os negros se mostravam muito desconfiados. Entretanto temos bons discos, embora em pouco número (Ibidem, p. 2).

Situação análoga parece ter enfrentado nas gravações dos batuques de Porto Alegre:

> Primeiro tivemos que assistir uma sessão. Depois convencer o pai ou mãe de santo da seriedade de nossas intenções (...), assim como de seus seguidores, até convocar uma sessão especial, só de música, para podermos gravar. E isso sempre pela noite a dentro (Ibidem, p. 2).

Nos municípios da Serra, munidos de recomendações para os prefeitos municipais do secretário do interior, desembargador João Alves Nogueira, viajaram com certa tranqüilidade e realizaram ótimas gravações segundo o relatório (Ibidem, p. 3-4). Esta região somou o maior número de fonogramas, de fato.

Sobre a qualidade das gravações realizadas Luiz Heitor disse que, de modo geral, eram "um tanto precárias". Enfatizou as dificuldades impostas pelo período da guerra na obtenção do material para as gravações (CPF, 1959, p. 3): discos à base de vidro e gravadores portáteis, bem como a dificuldade de transporte relacionado aos mesmos. Segundo Enio, pretendia-se enviar cópias dos discos também para a Discoteca Municipal de São Paulo, para disponibilizá-los fora de Porto Alegre e Rio de Janeiro (Castro, s/d p. 3), o que ao que parece não ocorreu. Na verdade, as cópias do RS foram todas perdidas, fazendo com que a única coleção existente hoje se encontre no Rio de Janeiro[7].

detalhada dos gastos da equipe.

7 O descaso fez com que os últimos exemplares se encontrassem no Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore

Finalizando sua avaliação, o professor Enio F. e Castro, reafirmou o valor do empreendimento:

> Foi essa a primeira recolha de folclore musical no Rio Grande do Sul. Abrangeu uma área relativamente pequena do estado, mas pela sua importância, pelo resultado útil que dela tiramos, deve servir de estímulo e exemplo para que outras se realizem. Poderemos assim defender melhor uma parte importante de nosso legítimo patrimônio cultural (Ibidem, p. 3-4).

Luiz Heitor, por sua vez, em agradecimento à acolhida no estado, finalizou seu relatório à direção da Escola de Música dizendo[8]:

> Estimaria que V.S., como diretor desta Escola manifestasse a essas altas autoridades o reconhecimento de nossa instituição pelo tratamento dispensado a dois de seus membros, que tiveram a fortuna de colaborar com o Governo do Rio Grande do Sul em pesquisas destinadas conhecer o povo e as tradições populares desse grande Estado (CPF, 1959, p. 13).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As motivações para as pesquisas de Luiz Heitor no estado partiram de um marco conceitual nacionalista, uma vez que, além dele, Mário de Andrade também realizou viagens visando registrar a paisagem folclórico-musical do país. Além disto, é preciso situar estas iniciativas no contexto histórico das décadas de 30/ 40 do século passado e relacioná-las ao governo nacionalista de Getúlio Vargas, bem como às diretrizes adotadas durante a segunda guerra mundial em um âmbito internacional, de maneira que possamos compreender as tratativas e negociações que possibilitaram de serem realizadas. Aqui, em especial, a missão ao estado do RS, foco do nosso interesse.

O Brasil e o mundo, a partir dos anos 30, viveram um período ideológico propício aos empreendimentos nacionalistas. Desde a década de 30, com a posse de Getúlio Vargas, surgiram iniciativas como a reforma universitária que trouxe aos cursos de música, a disciplina de folclore e o apoio às pesquisas do folclore nacional. Na música, colaboraram nomes como Villa-Lobos, engajado no governo Vargas e Mário de Andrade, que à frente do Departamento de Cultura de São Paulo, iniciou projetos de coletas de folclore no nordeste ainda em 1937. Luiz Heitor, pela Escola de Música, realizou suas viagens ao Ceará, Goiás, Minas Gerais e o Rio Grande. Seus contatos anteriores na Biblioteca do Congresso, com Alan Lomax, o instruiu

na década de 80, segundo depoimento.

8 Quando do relatório a Escola estava sendo dirigida por Joanídia Sodré. A data indicada por L.H. é 27 de fevereiro de 1946.

nos métodos e técnicas de documentação em arquivo e encaminhou o convênio da instituição com a parceira no Brasil. Com M. Herskovits, surgiu o interesse pelo universo musical afro-brasileiro (Zamith, 2008, p. 43-7). Porém, quando esteve no RS, o convênio com a Biblioteca de Washington já havia finalizado ante a crise financeira americana, entretanto, um dos gravadores da instituição estava sob a guarda do Centro de Pesquisas (Aragão, 2005, p. 138). Quanto às abordagens todos os folcloristas de formação musical se aliaram ao chamado "movimento folclórico nacional" (Vilhena, 1997), baseado nos ideais nacionalistas.

Na época, os pensadores Oliveira Vianna, Gilberto Freire, entre outros, destacavam-se na análise social do país e no desejo de modernização. O período pós 1930, foi rico em instaurar essa modernização e o sociólogo Oliveira Viana foi o principal mentor do governo Vargas. Como membro dele, apoiou uma série de ações corporativistas e paternalistas de ordem social, bem como, de difusão de sentimentos republicanos e nacionalistas (Englander, 2009). No livro *Populações Meridionais do Brasil*, de 1920 (2 vol.), Viana (1973, 1974) analisa a formação social do centro-sul brasileiro, baseada no tipo social do matuto, base do pensamento de Luiz Heitor e de suas ações.

O Rio Grande do Sul, anteriormente a essa época, era visto como uma espécie de prolongamento da região do Prata, inclusive pelo próprio Viana que, com *Populações Meridionais* reformula seu pensamento. Outros intelectuais como Capistrano de Abreu, João Ribeiro e Basílio de Magalhães também o fizeram (Reverbel, 1984, p. 11-2). Esse viés de ligação do estado às tradições herdadas do centro-sul brasileiro é que vai redimi-lo da excomunhão dentro do ideário nacionalista.

Segundo as próprias palavras de Luiz Heitor: "Com esta quinta publicação dedicada aos trabalhos realizados em 1946 no estado do RS, fica encerrado o inventário das gravações obtidas pelo Centro em várias regiões do país, durante a primeira fase de sua existência" (CPF, 1959, p. 3). Ou seja, o plano de mapeamento começado por Mário de Andrade no nordeste, e continuado por ele no Ceará, ampliado pela região centro oeste (Goiás) e sudeste (Minas Gerais) deu-se por concluído. Aliás, esse sentimento de continuidade fica claro quando noutra publicação do Centro, disse (CPF, 1944, p. 6): "E hoje cabe à Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil a iniciativa de renovar essas coletas e ampliá-las (...)".

Assim, por exemplo, concluindo sobre a tese da brasilidade do estado, comparou a região da serra visitada à experiência dividida com Renato de Almeida em Goiás:

> A zona da serra que percorremos é essencialmente uma continuação do que abrange São Paulo, parte de Minas, Sul de Goiás e Mato Grosso, vindo (pensava eu), até o Paraná. Vejo agora que ela cobre todo o planalto, e morre com ele. A viola já desapareceu, a Moda não é conhecida, mas o canto a duas vozes é de rigor, fazendo a segunda a parte superior, com ênfase especial nas terminações e intercalação de sons

> vogais, como uai, uai (muito comum); enfim tudo como se tratasse daquelas Modas goianas que ouvimos cantar (CPF, 1959, p. 4-5).

Por isso escolheram a região serrana, que como disse, poderia parecer estranha (e parece que provocou reações, mesmo) pela inexpressividade ante o "Rio Grande clássico" da região fronteiriça. Porém, a aposta foi na busca de um Rio Grande brasileiro acima de tudo, em detrimento de outro acastelhanado. Também a sua apreciação do estudo das décimas, feito por Dulce Lamas, enfatizou a origem brasileira e paulista, principalmente, desses cantos improvisados e não pelo contato com argentinos ou uruguaios. Para ele, a décima seria "(...) com efeito, a réplica rio-grandense da moda de viola paulista" (Ibidem, p.5). Enio de Freitas irá dar continuidade a essa busca "pelos caminhos das tropas" em pelo menos dois trabalhos posteriores (Castro, 1942 e 1954).

Da mesma forma, assim se referiu às gravações dos "folguedos ou ritual religioso das comunidades negras de Osório e de Porto Alegre" (CPF, 1959, p. 5) e, em especial, sobre as gravações do batuque de Porto Alegre, quando disse que: "(...) mostram como foi acertado realizar essas gravações, que à primeira vista podiam parecer paradoxais: música negra em território gaúcho" (Ibidem, p. 6).

Apesar de tudo, é evidente o descaso dos jornais porto-alegrenses aos roteiros afro-brasileiros do pesquisador. Em notícia na coluna "Notas de Arte", do Correio do Povo de 6 de janeiro de 1946, um dia após a equipe ter estado em Osório gravando os Maçambiques, a matéria mencionou sua chegada e de que o mesmo veio "(...) para a colheita de cantos e música instrumental brasileira em suas fontes mais puras", nenhuma menção ao fato. Antes da sua chegada, o mesmo jornal (01/01/ 1946) citou a pesquisa realizada por Dante de Laytano, a respeito das Congadas em Osório (1945) e da importância dessa pesquisa sem, no entanto, mencionar o interesse de Luiz Heitor em realizar pesquisas na região. Assim também o fizeram (desinteressadamente) outras matérias, de caráter geral, publicadas no período da missão (Diário de Notícias, 06/ 01/1946; Correio do Povo, 27/01/1946). Seria o roteiro afro-brasileiro, segredo mantido entre Enio e Luiz Heitor para o bom andamento da documentação, ante as recomendações do financiador da missão? Ou "essa questão dos negros talvez não estivesse nesse caso" (como disse o secretário), na pauta de interesse e expectativa da opinião pública de fato?

Em, *Notícias sobre uma pesquisa de folclore musical no Rio Grande do Sul* (Castro, s/d), espécie de relatório da missão, Enio deixa claro que "(...) um dos objetivos da coleta eram as 'Congadas' de Osório, por isso os técnicos da Escola só vieram nas férias de 1946, a tempo de estar em Osório no dia 5 de janeiro (...)" (p.1). O mesmo interesse em relação às "cerimônias negro-fetichistas", que segundo outro relatório, agora de Luiz Heitor, indicou que gravaram os

batuques por recomendação do antropólogo Melville Herskovits (CPF, 1959, p. 8). Parece que as duas perguntas apontam uma única resposta: a "questão dos negros" não estava na pauta da sociedade gaúcha e brasileira da época, apesar da efervescência dos estudos afro-americanos no Brasil e mesmo no estado, através de figuras como Dante de Laytano e Enio F. e Castro (1945), e outros sob o impacto de M. Herskovits e Alan Lomax.

Ambos os pesquisadores, concordaram quanto às metas alcançadas, afora todas as dificuldades enfrentadas, e me parece que Enio F. e Castro resumiu o que representou as motivações, tratativas e negociações do ideário nacionalista praticado na missão gaúcha, através da pergunta a seguir que se fez e tratou logo de responder:

> Será a música popular riograndense um fator de integração nacional? Certamente que sim, embora divergindo bastante da música popular brasileira. É fator de integração nacional, porque, como vimos, se está moldando sobre a vida gaúcha, e o Rio Grande do Sul é bem um pedaço do Brasil. Fator de integração nacional, ainda, pela diferenciação internacional. Nada encontramos, por exemplo, que se aparente ao tango argentino, e ainda um dia destes ouvi música típica do Paraguai – inteiramente diversa da nossa. **É a força de encontrar o que é nosso que faz com que a música riograndense seja brasileira** [grifo meu] (Castro, 1942, p. 391).

REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Pedro de Moura. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e o mapeamento musical brasileiro. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XV., Rio de Janeiro, 2005. *Anais* ... Rio de Janeiro, 2005, p. 1402-07.

_____ . *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os estudos de folclore no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947).* 2006. Dissertação (Mestrado em Música) - PPG Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

BARROS, Felipe de. Metodologias de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: construindo um acervo fonográfico. In*:* CONGRESSO DA ANPPOM, XVIII., Salvador, 2008. *Anais* ... Salvador, 2008, p. 270-274.

_____ . *Construindo um acervo etnográfico musical. Um estudo etnográfico sobre o arquivo de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, seu método de campo e documentação produzida durante suas viagens a Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944).* 2009. Dissertação (Mestrado em Música) - PPG Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

BRAGA, Reginaldo Gil. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e a primeira gravação etnográfica do batuque do Rio Grande do Sul. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABET, II., Salvador, 2004. *Anais* ... Salvador, 2004.

CASTRO, Ênio de Freitas e. Música Popular do Rio Grande do Sul. In:. *Rio Grande do Sul:*

Imagem da Terra Gaúcha. Porto Alegre, Editora Cosmos, 1942. p. 386-391.

_____ . *Notícias sobre uma pesquisa de folclore musical no Rio Grande do Sul* (material não publicado), s/d. 4 p.

_____. *As Cavalhadas de Vacaria*. Porto Alegre, Comissão Estadual de Folclore do RS, 1954.

CENTRO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS. *Publicação n° 1. A Escola Nacional de Música e as pesquisa de folclore musical no Brasil*. Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música, 1944.

_____ . *Publicação n° 2. Estado de Goiás*. Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música, 1950.

_____ . *Publicação n° 3. Estado do Ceará*. Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música, 1953.

_____ . *Publicação n° 4. Estado de Minas Gerais*. Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música, 1956.

_____ . Publicação n° 5. *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul.* Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música, 1959.

ENGLANDER, Alexander D. Anton Couto. O Pensamento Social de Oliveira Vianna e a Cidadania no Brasil – 1920 ao fim da década de 1940. *Revista Habitus* (revista eletrônica), Rio de Janeiro, v. 7, n.2, p. 5-23, dez. 2009.

LAYTANO, Dante de. *As Congadas do Município de Osório*. Porto Alegre, Associação Riograndense de Música, 1945.

MENDONÇA, Cecília de. *A Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os Estudos de Folclore no Brasil*. 2007. Rio de Janeiro, Dissertação (Mestrado em Memória Social) - UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

PRASS, Luciana. *Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil.* 2009. Porto Alegre, Tese (Doutorado em Música) - PPG Música da UFRGS, Porto Alegre, 2009a.

_____ . Ouvindo Luiz Heitor: primeiras gravações em áudio realizadas em campo na década de 40 retornam aos maçambiqueiros de Osório, RS, Brasil. *Revista Música e Cultura.* Revista On-line de Etnomusicologia n 4. 2009b.

REVERBEL, Carlos. *Pedras Altas. A vida no campo segundo Assis Brasil*. Porto Alegre, LPM, 1984.

VIANA, Oliveira. *Populações Meridionais do Brasil,* volume 1. Petrópolis, Paz e Terra, 1973.

_____ . *Populações Meridionais do Brasil. O Campeador Rio-Grandense*, volume 2. Petrópolis, Paz e Terra, 1974.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro, FUNARTE-FGV, 1997.

ZAMITH, Rosa Maria. Arquivos de Música de Tradição Oral. In:. ARAÚJO, Samuel e CAMBRIA, Vincenzo (orgs.). *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro, Mauad X: FAPERJ, 2008.

Jornais

Correio do Povo: 01/01/ 1946; 06/01/1946; 27/01/1946; 21/6/1977.

Diário de Notícias: 06/01/ 1946.

Correspondências

Carta 183/ 864 de Enio F. e Castro para Luiz Heitor (30 de novembro de 1944).

Carta 192/ 873 de Enio F. e Castro para Luiz Heitor (5 de dezembro de 1944).

Departamento de Folclore. Circular n° 1 (Porto Alegre, março de 1943).

Documentos

Balancetes da viagem ao Rio Grande do Sul. Centro de Pesquisas Folclóricas. Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil. 1946.

Jorge Ben Jor e as tradições afro-brasileiras

Renato Santoro Rezende
renatosantororezende@yahoo.com.br
UNIRIO

RESUMO
Esta comunicação versa sobre a obra do artista Jorge Ben Jor, nas décadas iniciais de sua carreira – anos 1960 e 70 – e o seu diálogo com algumas das principais tradições das músicas afro-brasileiras. Alguns elementos que vêm sendo assinalados como característicos dessas tradições podem ser confrontados com a produção do compositor. Entre eles, destaco, neste trabalho, a "dissimulação", a elaboração do plano rítmico e o sincretismo religioso. Os resultados dessa pesquisa apontam tanto para uma continuidade no processo de construção da música afro, quanto para novas propostas de significações para a comunidade negra, num momento em que a música popular se encontrava diante de um dilema sobre a sua "modernização" e buscava, também, uma nova identidade que fosse capaz de transitar entre a "antiga" bossa nova e a, então emergente, MPB.

Palavras-chave: Jorge Ben Jor – afro-brasileiro – identidade – MPB

ABSTRACT
This paper deals with Jorge Ben Jor's work in the 1960s and 1970s (the early decades of his career), and with his dialog with some of the main Afro-Brazilian music traditions. I point out some aspects of those traditions – dissimulation, rhythm, syncretism – which can be fruitfully confronted with the songwriter's production. The research shows that Jorge Ben Jor's work contributes to the construction of Afro-Brazilian music, while proposing some new meanings to the Black community, at a time when popular music was facing a dilemma about its "modernization" and seeking a new identity which would be able to transit from the "old" bossa nova to the, then emergent, MPB.

Keywords: *Jorge Ben Jor – afro-brazilian – identity – MPB*

Introdução

O presente trabalho focaliza a maneira como o compositor e cantor Jorge Ben Jor dialogou, em sua obra, com características que remetem a tradições afro-brasileiras na música popular. Dada a complexidade do tema e o estágio em que se encontra a pesquisa, limito-me a apresentar algumas observações no que se refere a três aspectos: ritmo – elemento do discurso musical comumente identificado como de destaque na música africana e afro-brasileira; "dissimulação" – elemento que os estudiosos têm identificado no discurso de populações subalternas (Martins 1975, Carvalho 1993); e sincretismo – conceito complexo, desenvolvido a partir dos estudos das religiões afro-brasileiras, mas aplicado genericamente às culturas e à música afro-americanas.

Ritmo, "dissimulação" e sincretismo na tradição afro-brasileira

É fartamente sabido que a música dos negros africanos e seus descendentes crioulos e mestiços se disseminou por todo o território brasileiro, perpetuando-se até nossos dias nos mais diversos gêneros musicais: do lundu ao samba, do coco ao maracatu, do funk ao axé.

Desde o início da exploração de escravos negros no Brasil - já no século XVII estima-se a existência de cerca de 20 mil africanos (e seus descendentes) (Tinhorão, 2008) -, sabe-se que todo esse contingente negro não deveria ser silenciado, pois segundo o depoimento de André João Antonil em sua *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas*: "negar-lhes totalmente os seus folguedos, que são o único alívio do seu cativeiro, é querê-los desconsolados, e melancólicos, de pouca vida e saúde" (Tinhorão, 2008: 126-7). Daí, conclui-se, que desde que os negros vieram para a colônia portuguesa, a sua produção musical, ainda muito ligada às raízes africanas, teve forte presença na sociedade brasileira. Os sons dos negros (feitos por e para eles) não apenas os entretinham durante os momentos de folga, como também desempenhavam importante papel nos rituais e sistemas de crenças.

Um aspecto importante das músicas de origem africana é a complexidade métrico-rítmica, bastante estudada por etnomusicólogos, como Agawu (1995). Segundo Mário de Andrade, a participação do africano no nosso canto popular foi determinante para que a rítmica alcançasse a variedade que tem e se tornasse uma de nossas maiores riquezas musicais (Andrade, 1977). Podemos remeter ao culto do xangô, em Recife, na tentativa de esclarecer alguns aspectos da importância desse elemento musical. No culto, os percussionistas são os intermediários entre os cantores e a realidade dos orixás. "Os orixás descem através das mãos dos tamboreiros" (Segato, 1993:243). É através da música que os membros do culto transcendem o mundo material e se permitem entrar em contato com divindades e indivíduos que já se foram. Para muitas populações, o fato do som não ser algo material fez com que a música fosse tratada como elo comunicante do mundo material com o espiritual (Wisnik, 2007). Nesse sentido, ela é indispensável para ligar os músicos e os participantes do ritual a um mundo não apenas distante fisicamente (como o continente africano), mas também a um universo não-material. É possível que esses rituais tenham sido importantes para a sobrevivência de populações submetidas à exploração e humilhação oriundas do modelo de escravidão.

> ...para uma sociedade na qual os símbolos materiais - pinturas, esculturas etc. - sofreram pelo menos dois processos violentos de destruição: primeiramente, durante os longos séculos de comércio de escravos e, mais recentemente, durante a repressão policial aos cultos afro-brasileiros nos anos 1930. Não é de admirar, então, que a simbolização icônica tenha sido forçada a refugiar-se no reduto dos meios não materiais (ou pelo menos não sólidos), mas etéreos, como o dos sons organizados (Segato, 1993: 249).

A construção simbólica dos rituais afro-brasileiros se deu, no Brasil, de maneira bem particular. Ela ocorreu em função das trocas simbólicas (num complexo processo que surge em meio a conflitos e violência, dominação e resistência) entre as sociedades brancas e negras, com o uso, por exemplo, de imagens dos santos católicos, principalmente daqueles associados aos orixás, através do processo de sincretismo religioso (Carvalho, 1993: 4).

Ainda sobre os símbolos, temos a construção do "Preto Velho", muito presente na macumba, jurema e umbanda:

> ...the Preto Velho is a collective image, an archetype which is available for everybody. Of course, at one level, his image does reflect socio-historical and color differences, but it can go far beyond the world of real Black persons, dead or alive, and touch spheres of symbolic identification, such as psychological and spiritual ones, wich are universal. (Carvalho, 1993: 9)

O Preto Velho funciona como uma figura de negociação. Ele é pobre e simples, porém detém uma sabedoria. Ele vem da mais baixa camada social e é capaz de oferecer um lugar de humildade e sabedoria para onde os indivíduos podem se "deslocar". A imagem contraditória do Preto Velho serve para adiar o confrontamento entre os afro-brasileiros e a sociedade branca pós-escravocrata, segundo a interpretação de alguns estudiosos, como Carvalho, acima citado.

Alguns termos utilizados nesse universo simbólico afro-brasileiro devem ser detalhados para se compreender o seu uso e significado. Primeiro, temos a distinção entre "preto" e "negro" - que possuem uma diferença ideológica. O primeiro é uma referência mais antiga, muito encontrada nas congadas, vissungos, moçambiques, catopês, candomblés, e possui um significado mais individual. O segundo é uma referência mais moderna e está ligada ao movimento de consciência negra. Outra expressão muito comum entre os participantes de congos e moçambiques é "meus irmãos" ou "meus pretinhos", termos comunitários que situam uma posição social pobre, iletrada e periférica.

A música dos negros - que os homens brancos chamavam, todas, pelo mesmo nome de "batuque" - transmitia valores religiosos e culturais da comunidade afro-descendente e que precisava fazê-lo de forma dissimulada para que as suas mensagens não fossem decodificadas pelo homem branco.

> Na linguagem dissimulada fala-se não só a coisa, mas também a outra coisa, ainda que uma possa negar a outra. Na dissimulação a moral da história é evidente para quem tem que praticar uma vida dissimulada; quem tem que viver uma vida de duplo sentido pousada em duas matrizes de significação: uma que se aceita submissamente e outra que decodifica a primeira, propondo a música tal qual é a realidade cotidiana, ambígua, expressão contraditória da tensão entre a consciência das classes dominantes e a prática das classes subalternas. (Martins, 1975: 161)

Mesmo que o sociólogo Martins se refira à música caipira, podemos notar que o aspecto dissimulado da música pode ser aplicado a outras expressões culturais oriundas das classes subalternas, como no caso desse trabalho, da música dos afro-descendentes.

É curioso que muito das mensagens originais foram se perdendo com o tempo pois, conforme a língua iorubá e outras línguas de origem africana se tornavam distantes dos afro-descendentes que agora viviam no Brasil, o seu significado ia se tornando cada vez mais vago para os cantadores - e também para os intérpretes.

Uma outra questão emerge quando se discute a "dissimulação" na música identificada como negra no Brasil: o que se canta são palavras ou sons vocalizados? Carlos Sandroni abordou a questão a partir do estudo dos cantos do xangô. Para chegar a uma resposta, devemos primeiro partir do princípio de que se pode dividir (de modo bastante esquemático, porém útil neste momento) os estudiosos das culturas afro-brasileiras em dois grandes grupos: os "africanistas" e os "sincretistas" (Sandroni, 2008). No primeiro caso, acredita-se que o que se canta nos cultos são palavras em iorubá e, se há discrepância entre o que se canta e a língua de origem, essa deformação é considerada um erro. Já no segundo caso, acredita-se que o que se canta são sons vocalizados que misturam inúmeras línguas africanas e o português. A partir dessa segunda ótica, o que importa para os "cantantes" não são as palavras propriamente ditas, mas sim o seu significado geral atribuído ao canto como um todo - sons musicais e vocais.

Porém essa questão é ainda mais complexa. Alguns praticantes atuais de candomblé ou xangô no Recife afirmam que a transmissão dessas músicas se deu de forma oral e, nesse processo, os cantos se transformam. Para eles, essas alterações são uma decorrência natural do culto. Essa questão volta a aparecer quando o canto é feito por um coro; algumas sílabas são suprimidas, simplificadas ou assimiladas às palavras do português.

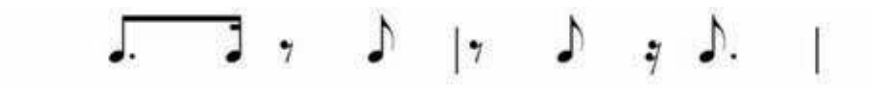
Finalmente, há um consenso de que o canto é um elemento determinante para o culto, mesmo que não haja "compreensão do seu significado literal, mas antes a sua eficácia ritual testada pelo bom desenvolvimento da casa" (Sandroni, 2008: 80). É curioso notar que mesmo se tratando de uma linguagem dissimulada, a temática da escravidão não vem à tona nos cultos.

Jorge Ben Jor e as tradições da música negra

Agora, tentaremos ver como essas questões sobre a música dos afro-descendentes se refletem nas composições de Jorge Ben Jor. É importante destacar que, até aqui, tudo o que foi dito a respeito das músicas afro-brasileiras não se referia à música divulgada comercialmente e, nesse ponto, a figura desse artista surge como uma das mais importantes no campo da canção

popular – devido ao imenso sucesso que o compositor teve nas décadas de 60 e 70.

A questão do ritmo nas obras de Jorge Ben Jor foi, talvez, a sua determinante estilística mais importante. No momento do lançamento do seu primeiro álbum, em 1963, o samba encontrava-se diante de uma "questão" referente aos caminhos que seriam adotados no sentido de dar continuidade a um movimento de modernização do gênero (que a essa altura se via associado à música "primitiva") que havia começado alguns anos antes com a bossa nova (Trotta, 2006). Sua batida de violão, muito particular, se tornou um "novo paradigma" para o samba e serviria de referência para as futuras gerações, principalmente aquelas vinculadas ao *pagode romântico* (Trotta, 2006). O "esquema novo" da levada de mão direita do violão, que o compositor anuncia na música de abertura "Mas que nada" do seu disco inaugural como sendo um "samba que é misto de maracatu", articula linguagens não só desses dois gêneros como das mais diferentes músicas de origem afro, como o soul, o funk e o rock. O musicólogo Felipe Trotta chama esse novo padrão do samba, que pode ser visto com maior clareza nas canções "Balança a pema", "Taj Mahal" e "Ive Brussel", de *padrão Benjor:*



É possível notarmos a relevância que o ritmo e as características afro-brasileiras apresentavam no começo da carreira de Jorge Ben Jor ao lermos o texto da contracapa de "Samba esquema novo", escrito pelo produtor do álbum Armando Pittigliani:

> Tudo bem "brasileirão", tudo autêntico e, o que é importante, inteligentemente apresentado, dentro do processo evolutivo por que a passa a música popular brasileira. É o esquema novo do samba. Talvez um retorno mais acentuado à nossa música popular primitiva, agora com as características modernas – mas, sem ser "bossa nova", aquela "bossa nova" dos primeiros tempos e que agora já se acha em seu segundo (ou terceiro) estágio de evolução. O samba de Jorge Ben – da batida de seu violão à linha melódica & letra de suas composições – revela um caminho nos horizontes da nossa MP. É o esquema novo do samba. Reparem que a influência "negróide" transborda em todos os momentos de sua música. (...) Seu inato talento musical proporcionou-lhe descobrir uma nova "puxada" para o nosso samba – fazendo do violão um instrumento, sobretudo de ritmo. (...) Há em suas letras e melodias toda a nostalgia do sangue negro, todo o encanto da poesia pura e simples do brasileiro autêntico, todo o ritmo empolgante de quatro séculos de civilização baseada numa miscigenação de raças onde o negro africano tem papel preponderante. (Armando Pittigliani, 1963)

É interessante observarmos a importância que o produtor atribui às questões referentes tanto à evolução da música popular, com o novo caminho dado ao samba proposto por Benjor, quanto à afirmação da "negritude" do compositor, principalmente no que diz respeito ao ritmo

da sua batida de violão. O aspecto dançante, muito característico de toda a sua obra, provocado, entre outros motivos, pelas constantes repetições dos padrões rítmicos das suas levadas – como a do *padrão Benjor* – nos possibilita criar correspondências entre o mesmo e o culto do xangô, em Recife. Enquanto, no culto, os percussionistas funcionam como intermediários entre os cantores e os orixás, no caso de Ben, pode-se dizer que o seu violão acaba por intermediar o cantor e a ancestralidade africana evocada nas suas letras, que acabaria por transformar suas performances em uma espécie de culto à identidade negra, tal como produzida pelo artista e compreendida (ou não) pelo público. Contudo, as características que remetem ao "negro" em suas composições vão muito além do ritmo percussivo empregado ao toque do seu instrumento.

Jorge faz uso frequente, ao longo da sua vasta obra, de termos originários da língua iorubá e de nomes que acabam por remeter ao continente africano, como Obá, nagô, zula, zulu, tamba, etc. Ao pensarmos nas questões que envolvem o discurso "dissimulado" das músicas afro-brasileiras, notamos que, muitas vezes, mais importante do que remeter a um significado literal das palavras, as letras e os sons vocalizados pelo cantor remetem os ouvintes a uma África idealizada, construída pelo compositor e assimilada (das mais diversas maneiras) pelo público. Aqui, vale fazer uma ressalva sugerida por José Jorge de Carvalho (1993): no âmbito da música popular, as mensagens são mais difíceis de serem interpretadas, em função da diluição que as mesmas sofrem ao serem transmitidas pelas mídias comerciais. É curioso notarmos que Jorge faz uso não só de palavras, como também dos sons vocalizados que, num contexto repleto de referências às línguas africanas, contribuem para a recriação imaginária da África em um sentido mais amplo (Neder, 2007), como que procurando gerar uma unidade para todos os descendentes da diáspora africana. Isso nos sugere uma tentativa do artista de promover a identificação de uma comunidade que, mesmo tendo origens diferentes, poderia se reconhecer como uma única comunidade negra.

A construção simbólica de Jorge, assim como a tradição afro-brasileira, aglutina figuras da igreja católica como São Jorge (empregado inúmeras vezes nas suas canções) com deuses africanos como Obá. Além disso, ele ainda faz uso de ídolos de grande representatividade do cenário futebolístico (especialmente dos jogadores do Flamengo), possibilitando, assim, que um público muito diversificado e amplo – de católicos, praticantes do candomblé, e flamenguistas – crie uma identificação direta com as suas canções. Pode-se dizer, então, que o artista criou um sincretismo muito particular na sua obra.

Quanto à dissimulação em Jorge Ben Jor, é interessante destacar o aspecto muitas vezes ingênuo, ou até mesmo infantil do discurso do cantor, que corrobora a ideia de transmissão de uma mensagem que não fica explícita no texto. Além da dicção do seu "voxê", baseada, segundo as palavras de Pittigliani, na "imitação do modo de falar de uma sua amiguinha de apenas

3 anos de idade...", que realça um caráter infantil na sua maneira de cantar, temos também a relação que o mesmo estabelece entre as suas canções e o universo das histórias em quadrinhos (HQ), segundo aponta Luiz Tatit:

> A HQ dá a seus conteúdos um tratamento sequencial (visual) articulando a linguagem gráfica com a verbal. A canção também transcorre na sequencialidade temporal (auditiva) e articula a linguagem melódico-musical com a linguagem verbal (elaborada poeticamente). (...) Na esteira da HQ, Jorge Ben Jor cria seu mundo à parte, repleto de personagens um tanto quanto esotéricas mas tratadas com a mesma linguagem direta das revistinhas. Com as inflexões entoativas próprias da fala, o compositor produz o efeito figurativo dos desenhos. E aquilo que, na HQ, parece plausível, em Jorge torna-se "dizível". (Tatit, 1996, p. 211-2)

Porém, aliada a essa estética infantil, temos uma valorização do negro, que foi se tornando cada vez mais incisiva no decorrer da sua produção musical entre os anos 60 e 70. Já no seu álbum de estreia, é possível notarmos esse índice de "negritude" em versos como: "Desde que se foi/ O nosso Rei Nagô/ Ninguém jamais fez samba/ Ninguém jamais cantou..." da canção "A tamba". Em seu álbum de 1964, *Sacundin Ben Samba*, as referências à escravidão e à nova posição do negro na sociedade ficam mais claras na canção "Não desanima João", nos versos: "Não desanima, não, viu, João?/ Pois você é um menino/ Que já não precisa mais sofrer/ Pois a lei do ventre livre/ Veio lhe salvar/ Preto Velho, sim/ Está cansado, precisa descansar". Aqui Jorge Ben Jor demarca as diferenças entre a situação do Preto Velho e o "novo" negro, que foi salvo e não está mais preso ao homem branco. Outro momento em que o compositor afirma essa distinção entre a figura mítica do Preto Velho e a nova situação do negro aparece na canção homônima do álbum de 1971, intitulada "Negro é lindo", em que ele canta: "Eu quero ver/ Preto Velho cantar e dizer/ Negro é lindo/.../ Negro também é/ Filho de Deus".

Enfim, não faltam exemplos para demonstrar a afirmação de uma nova identidade negra, que contrasta com a imagem submissa do Preto Velho. O negro de Jorge Ben Jor é lindo, não está mais preso ao homem branco, e é também um filho de Deus. Contudo, mesmo se tratando de um discurso que procura legitimar uma nova posição social do negro, ele ainda o faz sob a forma de um discurso dissimulado, no qual o confronto com o homem branco não fica explícito em momento algum. Essa é uma característica das tradições culturais afro-brasileiras que só viria a ser contestada na década de 1990 com os grupos de Rap, como os Racionais MCs (Carvalho, 1993).

Conclusão

Ao destacarmos algumas características da música afro-brasileira, como o ritmo, o sincretismo e a dissimulação, podemos observar, ao longo desse trabalho, que o artista Jorge Ben Jor foi responsável por oferecer uma identidade ao negro em consonância com todo o legado

da música afro-brasileira. Tanto no que toca o ritmo, gerando um "novo paradigma" para o samba, como dialogando com as questões sobre a dissimulação e o sincretismo, o compositor criou uma maneira muito particular de inserir esses elementos na sua obra. Contudo, é importante ressaltar que ele não só deu prosseguimento a essas tradições, como em diversos aspectos foi capaz de produzir novas significações para o negro, como, por exemplo, a nítida separação entre o Preto Velho (submisso) e o novo negro (livre).

Além disso, deve-se destacar a importância desse fato no momento histórico em que isso ocorreu. Numa década de 1960, em que a indústria cultural começava a se estabelecer de maneira consistente através da nova mídia televisiva, Jorge Ben Jor foi um dos expoentes da, então nova, Música Popular Brasileira, funcionando como farol para toda uma comunidade negra que podia se identificar com um dos jovens ídolos da canção popular.

Referências bibliográficas

AGAWU, Kofi. The invention of "african rhytm". **Journal of the American Musicological Society**, vol 48, n° 3. University of California Press, 1995.

ADRADE, Mário de. **Pequena história da música**. São Paulo: Martins, 1977.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CARVALHO, José Jorge de. "Black music of all colors. The construction of Black ethnicity in ritual and popular genres of Afro-Brazilian music". Série **Antropológica**, Brasília (UnB), 1993.

MARTINS, José de Souza. A dissimulação na linguagem dos humilhados, in: Martins, J. S. **Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil**. São Paulo: Pioneira, 1975.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969).** São Paulo: Annablume; Papesp, 2001.

NEDER, Álvaro Simões Corrêa. **O enigma da MPB e a trama das vozes: identidade e intertextualidade no discurso musical dos anos 60**. Tese de doutorado em letras apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2007.

SANDRONI, Carlos. Transformações da palavra cantada no Xangô do Recife, in: Matos, C. ET AL. (Org.). **Palavra cantada: ensaios sobre a poesia, música, voz**. Rio de Janeiro: 7Letras; Faperj, 2008.

_____. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933).** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SEGATO, Rita Laura. Okarilé: uma toada icônica de Iemanjá, in: **Revista do Patrimônio**, 28. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: Edusp, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens**. São Paulo: Editora 34, 2008.

TROTTA, Felipe da Costa. **Samba e mercado de música nos anos 1990**. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ECO-UFRJ. Rio de Janeiro, 2006.

Improviso Decorado

Ricardo Indig Teperman
ricardoteprman@yahoo.com.br
FFLCH- USP

RESUMO
Nesta comunicação pretendo refletir sobre o caráter improvisado da prática do freestyle, descrita por seus cultores como "rap feito na hora". Primeiramente, discutirei como a maneira de escandir as palavras é a principal característica comum entre o rap e o freestyle, justificando assim que se pense o segundo como uma vertente do primeiro. Trata-se de certo tipo de canto-falado, rimado e ritmado, que podemos definir a partir de um uso "precário" das alturas e uma organização rítmica específica, estruturada sobre as bases musicais típicas do rap. Em seguida, a partir de pesquisa realizada ao longo de dois anos na batalha de freestyle da Santa Cruz, em São Paulo, recuperarei alguns exemplos de versos que podem ajudar a pensar tanto a importância atribuída à improvisação quanto o uso recorrente de chavões, que colocam em cheque a própria noção de improviso verbal. Diante da impossibilidade de discernir com precisão um verso improvisado de outro decorado, proporei que o desafio dos praticantes de freestyle é fazer com que suas rimas pareçam improvisadas. Apoiado novamente em exemplos de versos registrados na batalha da Santa Cruz, demonstrarei que o principal procedimento adotado para atingir tal objetivo é atualizar os chavões no contexto de cada batalha, de maneira a fazer com que pareçam versos criados naquele momento.

Palavras-chave: Improviso; Rap; Freestyle.

ABSTRACT
In this article I will discuss the improvisational element of Freestyle, described by its performers as rap created "off the top of the head". I'll first show how the scansion of the words is the most important common characteristic between Rap and Freestyle, and is what allows us to consider the latter as a variant of the former. This sort of spoken singing uses rhythm and rhyme and only explores pitch in a very simple, "limited" way. The scanning of the verses performed by Rappers uses a specific rhythmic organisation, based on a musical beat typical of this genre. I will later utilize some examples collected in a two year research project about a freestyle battle that takes place by the Santa Cruz metro station, in São Paulo. This selection of verses will demonstrate the importance assigned by the Freestylers to the improvisation of lyrics, whilst as the same time showing how clichés are used so abundantly that they call into question the very notion of improvisation. Faced with the difficulty of distinguishing an improvised verse from a memorized one, I'll propose that the challenge of the performers of freestyle is to make their verses seem improvised. Once again utilizing examples collected in Santa Cruz, I'll try to demonstrate how freestylers make memorized verses appear to be fresh verses created "off the top of the head", simply by making references to the present context of the battle.

Keywords: *Improvisation; Rap; Freestyle.*

Segundo seus praticantes, o freestyle é uma vertente do rap que se caracteriza por ser "feita na hora". Pode acontecer como uma brincadeira entre amigos; pode ser um número durante uma apresentação de rap; servir como animação de uma festa de hip hop; ou ainda, se dar no formato de "batalha", como as que se realizam há quatro anos, nas noites de sábado, na saída do metrô Santa Cruz em São Paulo[1]. Os jovens que iniciaram essa batalha e que se responsabilizam ainda hoje por sua continuação se organizaram em um coletivo a que chamam Afrika Kidz Crew[2]. O desafio sendo basicamente "zoar o outro", os inscritos se enfrentam em eliminatórias definidas por sorteio; cada etapa é decidida num sistema do tipo "melhor de três", com *rounds* de trinta segundos para cada participante. Note-se ainda que na Santa Cruz, quem faz as vezes de júri é o próprio público que, ao cabo de cada round, é chamado a "fazer barulho" para indicar seu rimador preferido.

Nesta comunicação pretendo levantar algumas questões sobre o caráter improvisado desta prática, tomando como exemplo uma seleção de versos registrados durante as batalhas da Santa Cruz. Primeiramente será preciso dar um passo atrás, "estranhando" a vinculação automática do freestyle ao rap. Práticas de improvisação verbal ou desafios rimados já foram tematizadas por diversos autores[3], muito antes do gênero rap se estabelecer; e é desnecessário dizer que não é qualquer verso improvisado que é considerado freestyle.

Buscando as características comuns entre o rap escrito e o freestyle, imediatamente se destaca um certo tipo de canto-falado, rimado e ritmado, que podemos definir a partir de um uso "precário" das alturas e uma organização rítmica específica, baseada nos *beats*[4], as batidas e bases musicais típicas do rap.

Esse padrão rítmico específico constitui a primeira lição nas oficinas de MC[5] ou o primeiro conselho que rimadores experientes transmitem aos iniciantes. Nos termos "nativos", trata-se da técnica do "bum-clap" em "oito tempos". Muito resumidamente, a ideia é que a escansão dos versos seja calcada na levada da bateria típica do rap (funk e soul) e construída com bumbo ("bum") no primeiro e terceiro tempos e caixa ("clap") no segundo e quarto tempos

1 Acompanho as batalhas da Santa Cruz desde junho de 2008, tendo comparecido a cerca de 30 eventos dos quais a metade foi registrada em áudio e transcrita. Esse material está atualmente sendo trabalhado no desenvolvimento de minha pesquisa de mestrado.

2 O termo *crew* é usado para designar um grupo de pessoas que trabalham em iniciativas comuns, em torno do rap. Pode reunir MC's, DJ's, produtores de eventos, etc. Depois de diversas reformulações em sua composição nos últimos anos, integram atualmente a Afrika Kidz Crew os MC's Julio César *D.Flow*, Lucas *L.T.A.*, Marcello *Gugu* e Marcos Vinicius *Bitrinho*.

3 Ver, entre outros, Andrade 1989, Cascudo 2006, Huizinga 2008, Oliveira 2007.

4 *Beat* é o termo nativo para designar as bases musicais dos raps. Ver, entre outros Rose, 1994 e Toop, 2000.

5 MC é sigla para Master of Cerimony, e o termo é usado no rap para designar o intérprete vocal. Oficinas de MC são oferecidas regularmente em centros culturais tais como a Casa do Hip Hop de Diadema ou Centro Cultural da Juventude. A informação sobre essa suposta primeira lição foi obtida com oficineiros como Slim Rimografia e Tiagão. Agradeço ainda a João Paulo Costa do Nascimento pelas sugestões muito valiosas a respeito desta técnica que estrutura a maneira de rimar no rap.

do compasso quaternário. As rimas frequentemente acontecem no quarto tempo de cada par de compassos (os tais "oito tempos")[6], como no exemplo a seguir, tirados da música "Nome de meninas", de Pepeu, tida por muitos como o primeiro rap brasileiro[7]:

1	2	3	4
Fi**quei** sabe-	**en**do tem um	**tal** de pe-	**peu**
que **can**ta ra-	**ap** bem me-	**lhor** do que	**eu**

Cada verso acima corresponde a um compasso de quatro tempos. Sublinhei as sílabas que coincidem com cada um dos tempos do compasso, sendo que no segundo tempo de cada compasso, o acento sobre as sílabas ('ben' - de sabendo ; e 'rap') se deu em antecipação de semicolcheia. É claro que isso é apenas a estrutura formal, sobre a qual muitas variações rítmicas são possíveis, sempre buscando a rima a cada par de compassos. A importância das rimas é tal que tanto no freestyle como no rap em geral, o verbo "rimar" é sinônimo de "cantar". "Rimar" parece ser o verbo que melhor define a ação dos MC's: eles não cantam nem falam, mas sim, rimam[8] . Adam Bradley, professor na Universidade do Colorado e estudioso do rap como forma de poesia, propõe que "the most common rap rhymes are end rhymes, those rhymes that fall on the last beat of the musical measure, signaling the end of the poetic line" (Bradley, 2009, p.50)[9]. Esse jeito de organizar as rimas lembra um formato muito recorrente em várias partes do mundo e que no Brasil é conhecido vulgarmente como "quadrinha": estrofes de quatro versos, sendo mais comum que a rima ocorra apenas entre o segundo e o quarto versos (ABCB)[10]. Câmara Cascudo afirma que:

> os desafios, os versos descritivos de vaquejadas, gestas do gado, líricas, satíricas, do sul, centro e norte do Brasil eram quadrinhas, como quadrinhas são as desgarradas, os versos dos desafios, os improvisos em Portugal, em sua maioria absoluta na redondilha maior. (Cascudo, 2006, p.373)

No caso do rap, não faz sentido pensar no número de sílabas em cada verso porque a presença concreta ou imaginada do *beat*[11] permite um uso musical das pausas. Uma das con-

6 Os *beats*, bases musicais sobre as quais os MC's rimam, são também frequentemente bases de 2 compassos ou 8 "tempos".

7 A maneira de anotar os versos no quadro abaixo foi inspirada por Edwards 2009, que batizou o quadro de *Flow Diagram.*

8 Paul Edwards afirma algo semelhante em seu curioso How to rap, que compila depoimentos de MC's americanos: "rhyme is often thought to be the most important factor in rap writing - MCs often refer to rap lyrics as "rhymes" (Edwards, 2009, p.81).

9 "As rimas mais comuns no rap são rimas de final, que caem no último tempo do compasso, sinalizando o término da linha poética".

10 Também para frases musicais faz sentido pensarmos no princípio da quadratura, definido pelo Houaiss como "o esquema fraseológico baseado no número quatro".

11 Muitas vezes o freestyle é *a capella,* ou seja, sem base musical de acompanhamento. Nesse caso, a batidafica subentendida. Note-se que o termo *a capella*, emprestado da nomenclatura formal da música europeia, éutilizado correntemente entre os praticantes do freestyle.

sequências desta exploração dos silêncios é a irregularidade do tamanho dos versos. Por essa razão, parece mais adequado anotá-los, sejam eles curtos ou longos, em pares (AA), ao invés de quadras (ABCB). O exemplo a seguir, tirado da música "Pânico na Zona Sul", do grupo Racionais MC's, ilustra bem o que foi dito acima:

1	2	3	4
en**tão**	quando o	**dia** escu-	**re**ce
só quem é de	**lá**	**sa**be o que acon	**te**ce

Note-se a longa pausa entre o primeiro tempo do primeiro compasso e a palavra "quando", que aparece apenas no final do segundo tempo. É um uso musical do tempo, uma organização rítmica que pressupõe o *beat*. No caso do freestyle *a capella*, sem acompanhamento de base musical, o que acontece é que os rimadores acabam usando o tempo com mais elasticidade. Ainda que a ideia do bum-clap os oriente na construção dos improvisos, é aceitável e mesmo comum que os versos durem mais do que quatro tempos e o "encaixe" seja musicalmente imperfeito. O que importa é que o modo de rimar seja orientado por esse *beat* inexistente, mesmo que o extrapole.

O termo "nativo" para falar sobre essa maneira pela qual um MC escande as palavras é *flow*. Em inglês, o termo quer dizer corrente ou fluxo e, metaforicamente, remete à fluidez com que o improvisador encadeia suas rimas. No Brasil, rappers usam ainda o termo "levada" que, além de significar também uma "torrente d'água", tem a particularidade de ser usado por músicos em geral, para designar o ritmo do acompanhamento: uma levada de bateria, uma levada de violão. Podemos sugerir que trata-se de algo como uma levada da fala, uma fala cadenciada, ritmada.

Mas apesar de os contornos melódicos do rap serem muito próximos dos da fala, ainda assim o identificamos como canção - e não como fala. O tema da relação entre a fala e o canto foi amplamente tratado por Luiz Tatit que, ao buscar analisar a gestualidade oral do cancionista, propôs o conceito de *dicção*. Para ele, o ponto crucial de tensividade está no encontro da continuidade com a segmentação da melodia, que podemos descrever também com o uso cruzado de dois parâmetros: altura e duração[12]. Na música cantada, o que apoia a exploração de um e outro é o uso de, respectivamente, vogais e consoantes. As vogais permitem o prolongamento da emissão, estabelecendo alturas definidas. As consoantes, interrompendo esse fluxo, marcam os pontos de início e final das figuras rítmicas (colcheias, semicolcheias, etc). A partir dessa

12 A física propõe quatro parâmetros através dos quais podemos analisar o som: altura, duração, timbre e intensidade. Como explica José Miguel Wisnik (1999), as diferenças entre os sons se dão na conjugação dos parâmetros e no interior de cada um (as *durações* produzem as figuras rítmicas; as *alturas*, os movimentos melódicos; os *timbres*, a multiplicação colorística das vozes; as *intensidades*, as quinas e curvas de força na sua emissão).

compreensão, por assim dizer, técnica, Tatit constrói sua interpretação semiótica.

> Ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasmo). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo a esse processo de *passionalização*. Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da *tematização*. (Tatit, 1996, p. 22, grifos do autor)

Podemos afirmar que o gênero rap dispensa a passionalização, utilizando exclusivamente procedimentos de tematização. O próprio Tatit sugere que o rap tende mais a descrever percursos e experiências do que traduzir estados de alma - o que pode ser comprovado facilmente sobrevoando o "cancioneiro" do gênero. No rap, é muito raro senão impensável que se estenda a duração de uma vogal como é tão corrente na maioria dos gêneros de poesia cantada. O procedimento só tem sentido em melodias que exploram as alturas, construindo um discurso verbal de maneira atrelada a um fluxo melódico que, no limite, independe de palavras e pode ser assobiado- o que não é o caso do gênero em questão. Se a fala se caracteriza por uma instabilidade constante no uso das alturas e durações, o rap transforma a fala em canto apenas enfatizando as possibilidades de agenciamento das durações, fixando o ritmo das frases. Do ponto de vista das alturas, há por vezes alguma sugestão de estabilidade - um recurso expressivo que aparece eventualmente na própria fala- mas nunca a ponto se transformar em uma melodia definida. Tratando do assunto, Luiz Tatit sugere que "nada é mais radical como canção do que uma fala explícita que neutraliza as oscilações 'românticas' da melodia e conserva a entoação crua, sua matéria-prima" (Tatit, 2007, p. 231). A dicção do rap utiliza um mínimo de música para fazer, da fala, canto - o mínimo suficiente para cristalizá-la e tornar sua memorização possível. O rap seria a menor distância possível entre a fala e o canto.

O uso restrito das alturas no canto-falado é uma das razões pelas quais o rap é por vezes questionado enquanto gênero musical, com frases do tipo: "isso não é música". Sem entrar no mérito do que é ou deixa de ser música[13], sugiro que se entenda essa precariedade no uso das alturas não apenas em sua negatividade mas também como uma afirmação de estilo. É isso afinal o que explica a importância central que ganha a autoria da letra. Em outros gêneros de música popular cantada, é muito frequente que se valorize o intérprete muito mais do que o compositor. Já no rap, pode-se afirmar que letrista e intérprete se confudem praticamente na totalidade das situações, respaldando a seguinte afirmação de Sami Zegnani:

13 Para discussões interessantes sobre o tema, ver Nettl 1983 e Seeger 1994.

> Une particularité du rap, par rapport aux autres musiques contemporaines "jeunes", réside dans la revendication de la paternité des lyrics par les artistes. Nous voici confrontés à un style musical où les auteurs et les interprètes sont les mêmes personnes. Chanter – au sens classique du terme – et rapper ne peuvent pas être approchés de manière analogue car ne pas être l'auteur des textes que l'on rappe provoque le blâme et l'exclusion quasi-certaine du mouvement hip-hop". (Zegnani, 2004, p. 65)[14]

Não tenho registro de rappers que interpretem em shows ou gravem em disco raps que não sejam de sua autoria[15]. Tricia Rose também sublinha o fato de que "rap lyrics are a critical part of a rapper's identity, strongly suggesting the importance of authorship and individuality in rap music" (Rose,1994, p.95)[16].

Também no freestyle há uma grande valorização da autoria das rimas. E se vimos acima alguns aspectos que justificam considerar o freestyle como um tipo de rap, podemos agora nos ocupar do que faz dele uma categoria a parte. Uma das mais poderosas acusações de que pode ser "vítima" um improvisador durante uma batalha é de não ser autor de seus versos ou, e aí está o ponto chave, de os haver decorado e não os estar criando no momento mesmo. É o que vemos na seguinte seleção de rimas, registradas por mim nas batalhas da Santa Cruz, entre junho de 2009 e junho de 2010[17]:

tá pensando o quê? suas rima decorada?
não não amigo, isso é improvisada

eu vou fazendo aqui só a rima criativa
batalha decorada de rinha não, aqui é não é retrospectiva

bosta nada eu tenho as rima improvisada
você fica falando as riminha que é decorada

14 "Uma particularidade do rap, com relação a outras músicas contemporâneas "jovens", reside na reivindicação da paternidade das letras pelos artistas. Estamos aqui em um estilo musical no qual autores e intérpretes são a mesma pessoa. Cantar- no sentido clássico do termo - e "rapar" não podem ser abordados de maneira análoga dado que não ser autor dos textos que se "rapa" provoca a vergonha e a exclusão quase certa do movimento hip hop".

15 O que acontece com alguma frequência é que nas bases musicais sejam utilizados trechos de canções, e nesse caso são sempre canções melódicas, que exploram as alturas tanto quanto as durações.

16 "Letras de rap são um componente crítico da identidade de um rapper, o que sugere fortemente a importância da autoria e individualidade no rap". A hipótese encontra respaldo também na bibliografia nacional sobre o tema, como na afirmação de Silva: "a mensagem é sempre singular, autoral. O que importa não é a interpretação, mas a natureza política do ato de compor, por isso os rappers não cantam músicas de outros grupos, mesmo que tenham logrado sucesso popular" (Silva, 2007, p.7).

17 No contexto desta comunicação os aspectos rítmicos dos improvisos não serão levados em conta. Por essa razão, optei por dispensar a aplicação do *flow diagram* nos exemplos selecionados.

eu gostei muito da sua rimaa decorada boa foi essa, né? que você entrou no clima

falando essas decorada que você escreveu no cadernoescuta só, acho que é o diabo que usa terno

maluco sai daqui que você não arruma nada
você com esses bagulho vem aqui querer mandar sua improvisada decorada

eu bato na sua cara
porque as suas rimas é tão decorada que eu falo, você não manja nada

fica lá no youtube adicionando, fica lá teclando, pensando
vamo' ver freestyle dos outros pra eu continuar decorando

cópia malfeita zoada e apagada
aqui você vai ser exterminado com a levada

sabe que aqui eu mando o verso na espreita
ele imita o Grilo, é uma cópia malfeita

Se nas batalhas de freestyle o caráter improvisado de um verso é tão valorizado, cabe perguntar: quem poderia distinguir um verso decorado de outro criado na hora, e com base em quais critérios[18]?

A pergunta é retórica, e certamente nos levaria a um impasse. Peter Burke, entre outros autores, nos lembra que

> o termo 'improvisação' é mais ambíguo do que parece, pois é falsa a dicotomia entre improvisado e memorizado. Qualquer palestrante sabe que existe um leque inteiro de possibilidades, entre os dois extremos de algo decorado antes e algo criado na hora sem premeditação". (Burke, 1989, p.169)

Os próprios participantes das batalhas da Santa Cruz nos dão pistas para enfrentar essa questão, como nos versos abaixo, transcritos a partir de um improviso de Marcello Gugu, membro da Afrika Kidz Crew e o frequentemente apresentador da batalha:

cada verso, cada rima decorada
inspiração para fazer uma nova versão de rima improvisada

18 Uma discussão interessante sobre o tema do improviso pode ser encontrada em Blum, 1998.

Basicamente o que ele diz é que a inspiração para os improvisos vem justamente da memorização de versos e rimas. Decorar é a base do improviso. De cada verso decorado, o improvisador faz uma nova versão. Mário de Andrade, falando sobre o cantador de cocos Chico Antônio, descreve o processo do improvisador como sendo uma "traição da memória"[19]. Em entrevistas com freestylers, aprendi que eles "estudam" improvisação procurando aprender novas palavras e experimentando rimas ou, em outros termos, decorando. Em seguida, no momento do improviso, é como se as lembranças fossem acessadas e, no mesmo instante, ligeiramente transfiguradas. A parte improvisada do improviso estaria então nessa centelha do instante, que atualiza ou trai uma memória.

Mas nosso dilema continua: como determinar se a memória foi de fato "traída" e atualizada ou apenas reproduzida *ipsis litteris*? E mais uma vez a questão aparece como uma armadilha sem saída, uma vez que não é possível acessar os processos cerebrais de cada improvisador pra separar a parte de improviso da parte decorada.

Analisando as centenas de improvisos registrados na Santa Cruz, algumas rimas se destacam por sua recorrência. São como chavões, que servem para qualquer circunstância, sem necessariamente precisar de atualizações ou eventualmente funcionando apenas com a troca de algum nome próprio. Note-se também que certas expressões como "é isso mesmo", "cê tá ligado" e "é desse jeito" funcionam como figuras de linguagem metalinguísticas, apenas para estabelecer comunicação, à maneira das corriqueiras formulações de saudação ("oi, tudo bem?", etc.). O material é exaustivo e me contentarei aqui com alguns poucos exemplos. A seguir, dois casos: a rima da expressão "não tem proposta" com o xingamento "bosta"; e a expressão "causar seu fim", ora com "assim" ora com a auto-referência "mim":

1.

seu gordo idiota, suas rima aqui só fala bosta
acabo com você tiozão, não tem proposta

seu merda MC ridículo de bosta
toma vergonha na sua cara que não entende a proposta

você é um bosta
falou que ele é bosta, e você que não entende a proposta

vocês são dois bosta
que não entende a proposta

19 O processo é amplamente comentado por Gilda de Mello e Souza (1979).

esse menino fajuto, seu bosta
cala a sua boca que você não entende a proposta

2.

eu vou falar cê tá ligado, é assim
Fagal colou aqui na rima só pra causar o seu fim

cê tá ligado, cê vai apanhar pra mimporque eu chego no bagulho e já causo seu fim
ha, desse jeito é assim
Nino so chegou aqui pra causar seu fim

eu vou rimando mesmo assim até o fim
cê tá ligado que vou causar o seu fim

você não vai conseguir rimar contra mim
é o Luca que chega e causa o seu fim

Christian Béthune faz uma sugestão valiosa a respeito do uso de chavões nas batalhas de freestyle. Segundo ele,

> ces séquences d'échanges verbaux appartiennent pour une large part au domaine public et participent d'un patrimoine codifié de lieux communs vernaculaires. Ensemble de questions et de réponses déjà prêtes à l'emploi, l'invention poétique dans ces joutes oratoires tient d'avantage à l'art d'utiliser ces formules avec un esprit d'à-propos, ou d'en adapter forme et contenu aux particularités de la situation présente, pour les infléchir en d'habiles variations, que dans une création ex nihilo, l'important étant d'établir un jeu de langage susceptible de remplir l'espace social". (Béthune, 1999, p.74)[20]

O jogo do improviso nas batalhas de rima teria a ver então com a capacidade de estabelecer relações com a situação presente, ou como sugere o autor numa feliz expressão francesa, usar as fórmulas com *esprit d'à propos*. Falando dos cantadores nordestinos, Câmara Cascudo reforça a hipótese, ao afirmar que

> possivelmente a percentagem da improvisação é menor do que pensamos. Os cantadores têm processos pessoais de mnemotécnica e guardam centenas e centenas

20 "Essas sequências de trocas verbais pertencem em grande medida ao domínio público e participam de um patrimônio codificado de lugares comuns vernaculares. Conjunto de questões e respostas pronto para emprego, a invenção poética nesses embates oratórios está ligada à arte de usar essas fórmulas espirituosamente, adaptando forma e conteúdo às particularidades da situação presente, flexionando-as em hábeis variações, mais que como uma criação ex nihilo, o importante sendo estabelecer um jogo de linguagem suscetível de ocupar o espaço social".

> de versos felizes para aplicação oportuna. Não dizem o verso inteiro mas incluem duas ou três linhas, ou as imagens, no trabalho individual, dando a impressão de obra original". (Cascudo, 2005, p. 204)

No exemplo a seguir, uma pequena referência a uma peça do vestuário do adversário já dá um tom mais atual a uma rima chavão:

é desse jeito, entende a proposta
camiseta marrom, já disse que cê é um bosta

Comparemos mais alguns casos para melhor entender como chavão pode ser usado apenas de maneira geral ou ser atualizado com *esprit*.

uma duas três, quatro cinco seis
não me amarro conte tudo de uma vez

Aqui, o recurso de contar alguns números e em seguida buscar a rima é usado de maneira a caber em qualquer situação. Já no exemplo abaixo, o improvisador serviu-se do mesmo chavão mas contextualizando-o para atacar seu adversário ruivo e obeso:

um dois três,
cê quer falar pra mim, cê parece um gordo irlandês

O efeito de improviso no segundo caso é evidentemente muito mais eficaz. No próximo exemplo, novamente os chavões são usados sem menção ao momento:

moleque é isso mesmo
cê tá ligado que no bagulho eu vou desenvolvendo

Já no exemplo a seguir, o improvisador inspirou-se na sigla SBA, impressa na camiseta de seu adversário, para criar uma rima improvisada a partir de um primeiro verso chavão:

ele chega aqui agora, já desenvolvendo
sua blusa resume o seu freestyle: Só Bosta Acontecendo

Não se trata aqui de procurar criar um índice para medir o grau de imprevisibilidade de um improviso mas sim de indicar de que maneira um improvisador pode transmitir a impressão de que está criando seus versos naquele momento. O uso de rimas originais, pouco ou nunca ouvidas nas batalhas, é um índice relevante. É claro que outros aspectos também são importan-

tes na apreciação do desempenho de um MC numa batalha de freestyle, como a inventividade e destreza no *flow* e a capacidade de fazer rir com imagens engraçadas. Mas por ora, contentemos com a sugestão de que, mais do que ser ou não ser, o freestyle deve *parecer* improvisado.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mario de. **Dicionário Musical Brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 1989.

BÉTHUNE, Christian. **Le rap - une esthétique hors la loi**. Paris: Éditions Autrement, 1999.

BRADLEY, Adam. **Book of rhymes- The poetics of hip hop**. New York: Basic Civitas, 2009.

BLUM, Stephen. "Recognizing Improvisation". In: **In the Course of Performance - Studies in the world of musical improvisation.** NETTL, Bruno and RUSSEL, Melinda (org.). Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2006.

_____. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Global, 2005.

EDWARDS, Paul. **How to rap: the art and science of the hip-hop MC**. Chicago: Chicago Reviews Press, 2009.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology**. Chicago: University of Illinois Press, 1983.

OLIVEIRA, Allan de Paula. "Quando se canta o conflito. Contribuições para a análise de desafios cantados." **Revista de Antropologia**. São Paulo, USP, 2007, V. 50 Nº 1.

ROSE, Tricia. **Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America**. Connecticut: Wesleyan University Press, 1994.

SEEGER, Anthony. "Music and Dance". In: INGOLD, Tim (org). **Companion Encyclopedia of Anthropology**. London: Routledge, 1994.

SILVA, José Carlos Gomes. **Rap na cidade de São Paulo: Música Etnicidade e Experiência Urbana**. Tese de doutoramento apresentada ao departamento de Ciências Sociais do IFCH - Universidade Estadual de Campinas, 1998.

SOUZA**,** Gilda de Mello. **O tupi e o alaúde**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

TATIT, Luiz. **O cancionista : composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.

_____ . **Todos Entoam**. São Paulo: Publifolha, 2007.

TOOP, David. **Rap attack 3 : African rap to global hip hop**. London: Serpent's Tail, 2000.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZEGNANI, Sami. “Le rap comme activité scripturale: l’émergence d’un groupe illégitime de lettrés”. In: **Langage et société**. Paris, n° 110, décembre 2004.

SIGNIFICADOS E IDENTIDADE NEGRA NA MÚSICA E ARTE DOS GRUPOS ARAUTOS DO GUETO E FILHOS DE ZAMBI

Rubens de Oliveira Aredes
rubensaredes@gmail.com
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Resumo
Esta comunicação apresenta alguns resultados alcançados na iniciação científica que integra a pesquisa *"Memória e recriação de significados nas práticas musicais contemporâneas dos negros em Belo Horizonte"* e desdobramentos. A pesquisa se debruça sobre os processos de criação e recriação de significados, atrelados à idéia de identidade negra, na música produzida pela população negra na região metropolitana de Belo Horizonte. Participam da pesquisa os grupos Arturos Filhos de Zambi e Arautos do Gueto. Aproximando-se de uma perspectiva participativa como forma de fazer etnomusicologia, necessidades e vontades explicitadas pelos grupos foram abraçadas. Isso levou a uma articulação entre a abordagem etnomusicológica e etnopedagógica, e a outras formas de atuação do pesquisador junto a instituições de fomento a atividades culturais, gerando resultados de interesse para os grupos e pesquisadores. Através da etnografia e das análises sobre material coletado em campo, conclui-se que os dois grupos estudados articulam elementos musicais e cenográficos, recriados ou reproduzidos, advindos de diferentes culturas tradicionais afro descendentes. A esses ainda se somam elementos da contemporaneidade. Toda essa articulação produz, nos atores sociais, um sentido amplo de identidade negra, de afirmação da mesma e de reelaboração e transmissão de valores tradicionais

Palavras Clave: Educação Musical, Música Afro, Comunidade Tradicional.

Abstract
This communication presents some results and consequences achieved in the undergraduate research project that integrates the research "Memory and recreation of meanings in afro-descent contemporary musical practices in Belo Horizonte". The research turns to the process of creation and recreation of meanings, attached to the idea of black-descent identity, in music produced by the afro-descent population from Belo Horizonte and its perimeter. The groups Arturos Filhos de Zambi e Arautos do Gueto make part of this research. Approaching to a participative perspective as an effort to make ethnomusicology, needs and desires exposed by the groups were considered. It led to an articulation between ethnomusicological and ethnopedagogical approaches, and to further alternatives of acting with institutions that sponsors cultural activities, generating interesting results to the groups and to the researchers. Through the ethnography and analysis of the material collected in field, it is possible to conclude that both groups studied articulate musical and scenographic elements, recreated or reproduced, coming from different afro-descent traditional cultures. Contemporary elements are also included. All this articulation produces, in the social actors, a wide sense of afro-descent identity, its affirmation, besides (re)elaboration and transmission of traditional values.

Keywords: *Music Education, Music Afro, Traditional Community.*

1) INTRODUÇÃO:

O projeto de iniciação científica *"Memória e recriação de significados nas práticas musicais contemporâneas dos negros em Belo Horizonte"* integra a pesquisa, de mesmo nome, que vem sendo desenvolvida pela orientadora da iniciação desde agosto de 2008. A pesquisa visa à investigação dos processos de construção e reconstrução de significados nas performances musicais da população negra em Belo Horizonte, onde se percebe a afirmação de identidade negra. Essas performances são as que integram rituais e celebrações da cultura tradicional afro descendente e as de caráter artístico para fins de mercado na região metropolitana de Belo Horizonte. Para isso, foram eleitos pela orientadora dois grupos artísticos da região metropolitana: O Grupo Arturos Filhos de Zambi, composto por jovens pertencentes à Comunidade Negra dos Arturos em Contagem, e o Grupo Arautos do Gueto, da comunidade do Bairro Morro das Pedras em Belo Horizonte.

O trabalho desenvolvido com o Grupo Arturos Filhos de Zambi se diferenciou do trabalho desenvolvido com o Grupo Arautos do Gueto por este último ter trazido demandas – abarcadas no processo de trabalho devido à perspectiva da pesquisa participativa em etnomusicologia – que conduziram a uma articulação entre a abordagem etnomusicológica e etnopedagógica. Tratando de um processo pedagógico, essa articulação se mostrou bastante enriquecedora para a pesquisa de criação e recriação de significados, uma vez que, o processo de transmissão do conhecimento revela escolhas de valores estéticos por parte dos professores e dos alunos, que por fim articulam, com essas escolhas, significados.

A perspectiva da pesquisa participativa levou também a outros desdobramentos que ainda estão em desenvolvimento, mesmo com o término da bolsa de iniciação científica. Um desses desdobramentos é a construção de um pré-projeto de ensino "Sistematização da Metodologia de Ensino e Aprendizagem de Música do Grupo Arautos do Gueto". Esse pré-projeto é fruto do processo de pesquisa co-participativa, na medida em que foi uma necessidade apresentada pelo Grupo Arautos do Gueto, que serve tanto aos objetivos do Grupo, de ter sua metodologia de ensino sistematizada em documento com vistas à sua disseminação para os professores desse e de outros projetos sócio-educativos, quanto aos objetivos da pesquisa, de compreender o processo de reconstrução da memória e dos significados relacionados à identidade afro-brasileira, através do processo de transmissão desenvolvido pelo Grupo Arautos do Gueto. O pré-projeto foi entregue ao grupo Arautos do Gueto no dia 22 de julho de 2010 e tem sido utilizado pelo mesmo. Atualmente o orientando encontra-se elaborando projeto de mestrado que visa dar continuidade ao trabalho junto aos Arautos do Gueto. Objetiva-se a conclusão do projeto de ensino junto ao Grupo Arautos do Gueto, contribuir, através das formas de fazer etnomusicologia/etnopedago-

gia, com a descrição de recursos e reflexão didática para o ensino de música afro, no contexto em que a legislação que rege os parâmetros curriculares da educação fundamental, insere na escola regular a obrigatoriedade do ensino de música e de conteúdos relativos à história e cultura afro-descendentes.

Em relação ao trabalho junto ao Grupo Arturos Filhos de Zambi, com vistas à apropriação de uma maneira participativa de fazer etnomusicologia, o orientando propôs à Comunidade Negra dos Arturos e ao Grupo Filhos de Zambi a produção de um vídeo documentário sobre o Grupo Filhos de Zambi. Essa proposta visa contribuir com a realização de uma demanda apresentada pelos integrantes do Grupo Arturos Filhos de Zambi durante as entrevistas em campo. Para isso, o orientando está utilizando parte dos recursos da *Bolsa Funarte de Produção Crítica em Culturas Populares e Tradicionais* com a qual foi contemplado na gestão 2010 da Funarte, por apresentar o projeto de pesquisa *"Filhos de Zambi: Uma Nova Estratégia de Reprodução dos Valores e Significados Tradicionais na Comunidade Negra dos Arturos em Contagem",* articulando assim recursos advindos de uma das possibilidades oferecidas por instituições públicas que fomentam pesquisas e atividades sobre cultura às necessidades das comunidades detentoras de saberes e tradições populares. A proposta ainda consiste em que os roteiristas, os operadores de câmeras, os diretores do filme e os editores sejam os próprios membros do Grupo Arturos Filhos de Zambi, e para isto, o grupo está fazendo oficinas de produção de vídeo oferecidas pela Associação Coletivo da Imagem de Belo Horizonte, recebendo formação técnica para o desenvolvimento desse vídeo-documentário e de outros trabalhos de iniciativa da comunidade no que tange a produção de documentos audiovisuais, produzidos por eles mesmos sobre a própria comunidade e grupo.

2) ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A RELAÇÃO ENTRE O ESTUDO DE SIGNIFICADO MUSICAL E O ESTUDO SOBRE A AFIRMAÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA

A identidade negra tem sido reelaborada e recriada com uma dinâmica muito intensa devido à velocidade em que uma grande quantidade de informações e influências culturais é transmitida hoje, promovendo um trânsito de signos tradicionais e contemporâneos com recriação de significados (Carvalho. 2004. pg 65 – 76). Nas décadas de 1990 e 2000 surgiram, na região metropolitana de Belo Horizonte, vários grupos artísticos e pára-folclóricos que impulsionaram uma expressiva produção da então chamada música afro. Essa produção se esparramou para além dos limites da música popular atingindo outros ramos da cadeia produtiva como o teatro, eventos culturais e de entretenimento, ao mesmo tempo em que cresceram os projetos sócio-educativos de percussão, dança - afro, capoeira, entre outros (Lucas, Glaura. Em texto ainda

não publicado). Enriquecendo esse contexto observamos a inclusão das políticas afirmativas para negros nas discussões de políticas públicas e um avanço na implementação das mesmas pelo Estado através da criação de leis que incidem sobre a cultura e a educação (Silvério, 2003. pg 57 parágrafo 3). Todo esse cenário, coloca para a etnomusicologia brasileira, como também para as disciplinas em que ela incide, a necessidade do estudo dos significados de identidades afro e de valores associados, presentes na produção artística, acima discutida, sobretudo, a musical.

Os primórdios do estudo do significado musical tentaram em vão utilizar os mesmos métodos da lingüística para fixar os significados das diversas estruturas sonoras da música de tradição européia (Nattiez. 2004. pg 9-10). O desenvolvimento da musicologia, porém, mostrou que não é possível fixar significados às estruturas musicais, pois, sendo a música uma linguagem não direta, a atribuição de significados se relativiza de cultura local para cultura local, de grupo social para grupo social e até mesmo entre indivíduos pertencentes a um mesmo grupo, devido às experiências de cada indivíduo (Nattiez. 2004. pg 21). Graças ao advento da etnomusicologia, soma-se a essa noção de estudo do significado musical, a idéia de que o significado encontra-se atrelado não apenas à produção sonora, mas também ao conjunto de fatos extra-sonoros, como os dados textuais, cenográficos, e contextuais (Seeger. 1992. pg 26-27).

Com essa referência, sistematizou-se o estudo da seguinte maneira: descrição histórica, etnografia de uma experiência e análise de significado sobre objeto específico, no caso do Grupo Arautos do Gueto, análise estrutural de partitura de uma música transcrita durante a pesquisa e análise comparativa da mesma em relação ao que a bibliografia em etnomusicologia indica como característica estrutural da música africana e afro-descendente. Ainda no caso do Grupo Arautos do Gueto, análise do processo pedagógico musical. No caso dos Filhos de Zambi análise processual de performance cênico-musical, a Encenação da Libertação, a partir de um quadro descritivo das etapas da Encenação.

3) ARAUTOS DO GUETO – BREVE DESCRIÇÃO HISTÓRICA E ETNOGRAFIA DE UMA EXPERIÊNCIA

A etnografia e os resultados da análise de significados sobre material específico do Grupo Arautos do Gueto foram publicados em artigo intitulado *"Significados e Identidade Negra na Música, Arte e Pedagogia do Grupo Arautos do Gueto em Belo Horizonte"* pela revista DAPesquisa, Nº 7, do Centro de Artes-CEART, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Por essa razão, decidiu-se citar brevemente aspectos dessa etnografia e os resultados das análises, mas abordar de maneira mais profunda os aspectos relacionados à articulação da abordagem etnomusicológica e etnopedagógica que foi necessária durante a pesquisa.

A Associação Cultural Arautos do Gueto nasceu por iniciativa dos próprios moradores do Morro das Pedras, com participação destacada de Antônio José Inácio, que como líder comunitário, foi, e tem sido até os dias de hoje, fundamental no planejamento e articulação jurídico-política e artístico-cultural da associação, tendo sido presidente da associação, diretor de projetos e principalmente educador social como ele mesmo se enxerga. A associação existe desde 1996 e desenvolve um trabalho de educação musical através do uso da percussão afro-brasileira para crianças e adolescentes em contexto de risco social, moradores do Morro das Pedras em Belo Horizonte. Seu repertório pedagógico é composto por criações musicais de autoria dos próprios professores que para isso utilizam ritmos afro-brasileiros de diversas origens. Durante todos esses anos o grupo desenvolveu uma didática pedagógica específica e que tem se mostrado bem eficiente[1]. Atualmente o grupo ministra aulas de percussão em bloco na Escola Municipal Hugo Werneck, localizada no bairro próximo ao Morro das Pedras.

Analisando as práticas pedagógicas do Grupo Arautos do Gueto, constata-se que o grande sucesso de sua metodologia é devido ao fato de possuir muita afinidade com as formas de transmissão do conhecimento na oralidade. Entendendo que a música africana e afro descendente no Brasil, possui formas de organização do tempo musical e estruturas bastante distintas, ela necessita de formas de ensino e aprendizagem distintas das formas ocidentais e tradicionais do ensino de música. Algumas formas foram desenvolvidas pelo Grupo Arautos do Gueto à luz da experiência de seus integrantes em diversos ambientes de aprendizagem informal, desde a própria casa (ambiente familiar) às aulas de futebol e participação em baterias de escolas de samba.[2]

A musicologia tradicional encontra inúmeros problemas ao estudar as músicas populares e de outros povos devido ao instrumental desenvolvido por ela mesma, que foi feito se debruçando, principalmente, sobre a música erudita ocidental. Um dos problemas é em relação à terminologia e à escrita que não atendem a certas especificidades. (Middleton, 1990. pg 2). Da mesma forma, o ensino da música afro na escola Hugo Werneck, provavelmente encontraria o mesmo problema, se ensinado aos moldes do ensino da música ocidental. O problema persisti-

1 Segundo José Inácio, membro do Grupo Arautos do Gueto e coordenador do projeto de percussão na escola, os educadores têm consciência que desenvolveram uma metodologia e uma didática para o ensino que tem se mostrado eficaz e desejavam sistematizar essa metodologia para divulgar e contribuir com outros professores.

2 Pormenorizando, os conteúdos musicais são passados de forma a não separar as modalidades de performance, percepção, apreciação, teoria e criação, e à medida que surgem as necessidades durante o ensino prático do repertório. Existe privilégio da forma oral e corporal (gestual) de transmissão do conhecimento ao invés da forma escrita. A transmissão do domínio do instrumento é através da imitação. Descrição dos ritmos por contagem numérica das notas que compõe o ritmo e mimetismo e não por marcação de compasso, pulso e divisão regular do pulso.

ria não mais no campo da produção do conhecimento, mas da transmissão, caso o Grupo Arautos do Gueto não utilizasse os mesmos artifícios da oralidade, usados durante a criação musical do grupo, e presente na maioria dos processos de criação e transmissão na informalidade e nas culturas populares tradicionais.

4) ANÁLISE DAS ESTRUTURAS SONORAS E DE SIGNIFICADOS MUSICAIS DA PARTITURA DE RELOGINHO – ARAUTOS DO GUETO.

Antes de abordar os resultados encontrados na análise da partitura da música *Reloginho* de autoria de Dodó, parte do repertório ensinado no projeto de educação musical, é importante ressaltar alguns problemas encontrados para fazer a transcrição. A escolha do pulso binário e do compasso de 2 por 4 se deu em função de essa ser uma escolha quase padronizada para a escrita da música afro-brasileira, entretanto, é importante ressaltar que a unidade de tempo observada na movimentação corporal dos instrumentistas e na contagem de tempos pelo regente nem sempre corresponde a 2 por 4, marcando por vezes 4 por 4 e outros menos esperados como 4 por 8 (uma divisão do que seria 2 por 4). O que se mostra evidente quanto estrutura organizadora do tempo musical são estruturas conhecidas como pulsação elementar ou micropulso, *beat* e *time--line*[3]. A essas estruturas se somam a polirritmia que articula as sensações binárias e ternárias, sem que a sensação resultante seja de tempo "quialterado", entretanto registradas na partitura como quiálteras com as devidas observações. Outra dificuldade encontrada na transcrição foi a quantidade de vezes que esses ciclos, caracterizados pela articulação vertical de time-lines, beat e pulsação elementar, se repetem. As várias repetições de um ciclo formam uma parte da música cujo tamanho (número de repetições) vai variar de apresentação para apresentação e de ensaio para ensaio conforme o regente sentir a necessidade de mudar de parte ou de permanecer numa mesma parte, seja para fixar o conteúdo musical, seja para reafirmar o sentido musical. Outro aspecto, este sem registro em partitura, é a movimentação corporal natural e coreografada presente na execução musical que é extremamente vinculada à produção sonora numa performance única.

A transcrição dessa música para partitura não se objetiva a uma análise formal e estrutural da partitura em si, mas visa identificar as estruturas musicais e as relações desenvolvidas entre elas que expressam um sentido de africanidade para seus compositores-professores e alunos. As músicas afro-brasileiras em geral possuem estruturas de origem africana que, por mais misturadas, transformadas e miscigenadas que se encontrem, não deixam de reportar os

3 Kubik, Nketia, Kazadi, entre outros musicólogos que estudaram a música africana e afro-descendente, introduziram esses conceitos relativos às estruturas musicais de tempo, característicos da música africana (Oliveira Pinto, 2001, pg 90). Entretanto, os diferentes autores utilizam terminologia diversa para essas estruturas e nesse trabalho foram eleitos alguns dos termos usados.

atores do fato musical ao passado e à identidade africana (Pinto, 2001, pg 88). Ressalto que as estruturas identificadas de maior importância, as time-lines, são recriadas a partir de time-lines características das culturas populares como os reinados, maracatus e sambas, e combinadas de forma que trazem à tona os significados de memória e identidade negra e produzem, ao mesmo tempo, o sentido da contemporaneidade e da atualização devido às recombinações.

5) FILHOS DE ZAMBI – BREVE DESCRIÇÃO HISTÓRICA E ETNOGRAFIA DE UMA EXPERIÊNCIA

Em 2010 o Grupo Arturos Filhos de Zambi comemora seus 20 anos de idade. O grupo surgiu da iniciativa dos jovens da comunidade dos Arturos, recebendo apoio da mesma como também ressalvas devido aos temores de transformações na cultura tradicional que este poderia significar. A Comunidade dos Arturos, em Contagem, é composta por descendentes e agregados de Arthur Camilo Silvério, filho de pais escravos, que nasceu por volta de 1855 e morreu aos 101 anos. É uma comunidade familiar, considerada quilombo urbano, e que mantém inúmeras tradições performáticas como a Festa da Libertação de 13 de maio, quando as guardas de Congo e Moçambique se apresentam louvando a Nossa Senhora do Rosário; o João do Mato, momento de celebrar a fertilidade da terra preparando-a para um novo plantio e a Folia de Reis. O Grupo Arturos Filhos de Zambi desenvolve um trabalho artístico, inicialmente através da percussão e dança e atualmente abrangendo o teatro. A urbanização da região onde a comunidade se estabeleceu em Contagem, as transformações das atividades econômicas típicas dos membros da comunidade de rurais para industriais e comerciais, associado ao crescimento vigoroso da comunidade nas duas gerações anteriores, fez com que os jovens da comunidade encontrassem uma gama de ofertas de referenciais culturais, de interesses diversificados, colocando em risco o processo interno de reprodução da cultura de tradição familiar. Entretanto, o Grupo Arturos Filhos de Zambi, antes de ser a expressão de um desgarramento da cultura tradicional, expressa uma estratégia de reprodução de valores e significados tradicionais a partir de uma nova prática em um novo contexto.

Através de pesquisas visando à construção de espetáculo, o grupo desenvolve uma experiência com o Jongo, manifestação não pertencente à sua tradição familiar. Nesse processo o grupo acessa saberes de uma tradição distinta da sua, mas que possui correlações históricas e formas similares de afirmação identitária às quais atribuem significados, traçam paralelos e passam a reconstruir a manifestação a partir de seus referenciais tradicionais, trabalhando elementos musicais e cenográficos novos para a comunidade, mas que transportam valores e saberes antigos aderidos a esses novos elementos. Além do jongo, o grupo pesquisa outras tradições afro-brasileiras com o intuito de reproduzir elementos dessas tradições em espetáculo buscando

a afirmação de valores e, sobretudo da identidade afro.

O grupo também desenvolve pesquisa interna na comunidade, em especial sobre o batuque, manifestação tradicional dos arturos que tem sido esquecida, também visando o espetáculo, reconstruindo valores estéticos, atribuindo significados de identidade e fazendo registro de memória.

Atualmente o grupo desenvolve uma parceria com o Grupo de Teatro TRAMA, que os auxiliam na construção da Encenação da Libertação. A Encenação teve a primeira versão em 2009 e a segunda versão em 2010. Foi concebida para integrar a programação da Festa da Libertação, ritual tradicionalmente desenvolvido pela comunidade no mês de maio, envolvendo os grupos de congado da comunidade.

6) ANÁLISE DE SIGNIFICADOS AFIRMATIVOS NO ESPETÁCULO CÊNICO MUSICAL SOBRE A LIBERTAÇÃO DOS ESCRAVOS, PELOS FILHOS DE ZAMBI

A Encenação da Libertação foi concebida com o propósito de apresentar uma versão que, ao invés de reforçar o discurso dominante de enaltecimento da Princesa Isabel, propõe um olhar vindo da experiência dos negros no Brasil.

Os ensaios aconteceram na capela da Comunidade Negra dos Arturos, em Contagem/MG transformando-a numa sala de ensaios, entretanto a relação com os objetos e símbolos sagrados se mantém e contribui para imprimir no processo um significado extra-artístico atingindo o plano do ritual, atribuindo à construção cênica a atmosfera da ação religiosa. Essa atmosfera religiosa se evidencia também no gestual e na forma como tratam e articulam os elementos escolhidos para a construção cênico-musical.

A construção do espetáculo se deu através da criação compartilhada entre os integrantes do Grupo Arturos Filhos de Zambi e os colaboradores do grupo de teatro parceiro TRAMA. Estes últimos fazem a preparação corporal do elenco com exercícios teatrais visando à construção do corpo do ator para a ação. Entretanto, a mesma atmosfera ritual e religiosa se evidencia quando o gestual que se observa nos atores nos momentos da ação cênica, tanto nos ensaios quanto na apresentação é o gestual do congadeiro em sua ação ritual em detrimento ao do ator em sua ação cênica. O corpo de ator em ação é o primeiro corpo que aparece, mas aos poucos este vai se desconstruindo em função da vazão corporal dada aos gestuais do congadeiro em função religiosa, caracterizada, segundo Lucas, pelos próprios praticantes do congado, como estado de "por sentido" (Lucas, 2005).

Durante a construção surgiu uma polêmica acerca de um determinado canto, que tradicionalmente, no momento da encenação da Lei Áurea, é cantado por um membro da comunidade não participante do Grupo. Esse canto, anteriormente, era cantado pelo pai desse membro da

comunidade, já falecido, que era filho de Arthur. Após a discussão concluíram que esse canto, fazendo parte da encenação, deveria ser entoado por essa mesma pessoa para preservar o sentido ritual da cantiga, altamente calcado nos sentidos da ancestralidade.

Todos esses dados levam ao entendimento de que a Encenação da Libertação não é apenas uma atividade artística, mas uma atividade que entra para o ciclo ritual da Comunidade e torna-se veículo de significados. A encenação sempre foi parte da festa da Libertação. A novidade é a abordagem politicamente mais correta e que mostra a juventude assumindo a reconstrução da tradição, a partir de referenciais mais amplos e dialógicos. A estrutura do espetáculo se dá a partir da articulação de elementos culturais da própria cultura familiar e de tradição dos Arturos com elementos apreendidos em pesquisas sobre outras manifestações tradicionais afro descendentes como umbanda, jongo, samba de roda, demonstrando um intenso diálogo, e com elementos da contemporaneidade.

7) CONCLUSÕES:

Através de análise estrutural de música em partitura do Grupo Arautos do Gueto, percebo uma forma específica de articulação entre estruturas sonoras também específicas. Tanto essa forma de articulação quanto a natureza das estruturas são reproduzidas a partir de um referencial tradicional das culturas afro descendentes no Brasil, o que produz o sentido de identidade negra. Essa mesma música, quando em processo, é acompanhada de movimentação corporal e gestual que contribuem com a criação e recriação de significados. No caso do Grupo Arturos Filhos de Zambi, através de análise processual de espetáculo, apoiada em observações de campo do processo de criação artística, observo que o mesmo articula elementos musicais e cenográficos advindos da própria cultura de tradição familiar, de diferentes culturas tradicionais de identidade negra e de elementos da contemporaneidade, para produzir um sentido de afirmação da identidade negra entre vários outros sentidos de afirmação de valores religiosos e éticos da tradição da Comunidade dos Arturos. Em ambos os casos, a criação artística dialoga com o ambiente religioso ou pedagógico de forma que estes interferem no processo colaborando na produção e recriação de significados.

Após as análises, concluo que os dois grupos estudados desenvolvem trabalho de criação artística em que se articulam elementos musicais e cenográficos, recriados ou reproduzidos, advindos de diferentes culturas tradicionais afro descendentes. A esses ainda se somam elementos da contemporaneidade. Toda essa articulação de elementos selecionados produz, nos atores sociais, um sentido amplo de identidade negra, de afirmação da mesma e de reelaboração e transmissão de valores tradicionais.

8) Referências Bibliográficas

CARVALHO, José Jorge. *Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento.* In: Série Antropológica. Brasília, UNB, Nº 354, 2004.

LUCAS, Glaura. *O Batuque e os 'Filhos de Zambi': recriações sócio-musicais na Comunidade Negra dos Arturos.* ABET 2006.

LUCAS, Glaura. *Música e Tempo nos Rituais do Congado Mineiro dos Arturos e do Jatobá.* Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2005.

MIDDLETON, Richard. *Change Gonna Come? Popular music and musicology.* Studying Popular Music. Buckinghaw, Open University Press. 1990.

MOLINO, Jean. *Facto Musical e Semiologia da Música.* In: Semiologia da música, Nattiez, J.J, Eco, U. Ruwer, N., Lisboa: Vega, Universidade, s/d

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

OLIVEIRA PINTO, Tiago. *As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira.* In: África: revista do centro de estudos africanos, USP-SP. 1999-2000-2001.

SEEGER, Anthony. CIRINO, Giovanni (trad.). *Etnografia da Música.* In: MYERS, Helen. Ethnomusicology. Na introduction. Londres, The MacMillan Press, 1992.

SILVÉRIO, Valter Roberto. *O papel das ações afirmativas em contextos racializados: algumas anotações sobre o debate brasileiro*. In *Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica*. Organização, Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva e Valter Roberto Silvério. – Brasília : Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2003.

O "neo-choro": os grupos de choro dos anos 90 no Rio de Janeiro e suas re-leituras dos grandes clássicos do Gênero

Sheila Zagury
sheilazag@terra.com.br
UNICAMP

Resumo
O presente trabalho procura observar as mudanças musicais trazidas para o Choro a partir das propostas de re-leituras de obras do gênero, elaboradas por grupos surgidos na década de 90 do século XX. Este projeto de pesquisa se tornou o objeto de estudo para uma futura tese de Doutorado em Música e encontra-se em andamento. Para esta comunicação, discutiremos algumas das propostas de inovação elaboradas para algumas das grandes obras do Choro que estes grupos querem trazer e buscaremos identificar as inter-relações entre ele e os mais diversos gêneros musicais.

Palavras-Chave: Choro, inovação, arranjo.

Abstract
The present project intends to propose the observation of musical changes brought to Choro (music style of the MPB). These changes came after the new arrangements from recent Choro groups of the nineties onwards. As this research project became wider, it has developed into a Thesis for Music Doctorate, and it is in progress. For this presentation, we will discuss some updating proposals on some of the great masterpieces of Choro brought up by these groups. We will also try to identify the interrelations between Choro and the other various types of musical styles.

Key-words: *Choro, innovation, arrangement.*

Introdução e Justificativa:

O choro ou chorinho é considerado um gênero da música popular brasileira em que seus atores se fundem em vários papéis: compositores, intérpretes, pesquisadores, entusiastas. Contudo, para muitos deles o termo "choro" teria outros significados: também é maneira de se interpretar obras musicais, o nome dado para o encontro de músicos para se executar e ouvir choro e até o conjunto musical que executa esse repertório. Essas definições estão documentadas em vários textos sobre o assunto, entre teses, dissertações, entrevistas e livros. Algumas permanecem sendo usadas pelo senso comum, até o presente momento. Não encontrando melhores palavras, aqui cito um trecho particularmente belo e significativo do trabalho de Remo Tarazona Pellegrini:

> "Dois violões, cavaquinho, pandeiro e um instrumento solista – ao se descrever esse retrato, um brasileiro já sabe que dele virão melodias conhecidas, de muito tempo, em um clima muito agradável. Quando se fala de uma roda de choro, pouco se pergunta sobre repertório, ou quais instrumentos estarão presentes, o importante é estar imerso nesse 'clima agradável', nesse jeito de fazer música" (Pellegrini, 2005, p. 23)

Durante o período entre o final do séc. XIX até os anos 60 do séc. XX o choro se firma enquanto gênero musical, passando por diversas transformações, mais no que tange á instrumentação do que à sua estrutura de forma musical. Do terno (flauta viola e cavaquinho), os grupos admitiriam maior número de instrumentistas, o pandeiro seria incorporado nos anos 20 (século XX), e o regional (conjunto com um ou dois solistas, cavaquinho, violões de 6 e 7 cordas e pandeiro) se tornaria indispensável para o trabalho nas rádios. Esta formação não necessitava de arranjos escritos e poderia improvisar um acompanhamento, ou resolver alguma situação que exigisse uma execução momentânea de uma ou mais músicas para preencher espaços na programação.

Na década de 60, Jacob do Bandolim consolidaria as representações de tradição do choro. Ele teria um papel fundamental nesse sentido, ao conseguir firmar o regional no patamar de grupo ideal para se interpretar o gênero[1]. Ele solidifica também a maneira de se interpretar e compor choro, criando uma identidade e inventando tradições na forma do "fazer choro".

Ary Vasconcelos, em seu livro *Carinhoso, Etc* (1984), nos relata que o choro irá experimentar um despertar a partir da década de 70. Em 1973, Paulinho da Viola traz para seu show Sarau o grupo Época de Ouro, interpretando algumas obras de choro. Entre este ano e 1974, a gravadora Marcus Pereira lança quatro fonogramas[2] (LPs) também de choro. Dentro deste período de revitalização, Vasconcelos conta:

> "Chegamos a 1975 e à Semana Jacó do Bandolim que promovi, no Museu da Imagem e do Som, entre 16 e 22 de junho... o choro parece despertar de seu letárgio... Novos conjuntos de choro começam a se formar, são reciclados diversos já existentes". (Vasconcelos, 1984, p. 40)

Junto a este movimento de "retomada", temos alguns artistas que procuravam abordagens musicais que trariam mudanças no formato de compor e/ou interpretar o estilo. Esta tendência de uma proposta diferenciada já poderia ser percebida na abordagem de diversos

1 Ver; Becker: 1996; Cabral: 1997; Cazes, 1998; Hobsbawn, & Rager, 1997; Paz: 1997; Rezende, 2009.

2 São eles*: Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão* (403-5.005); *Brasil, Flauta, Bandolim e Violão* (403-5.019); *Brasil, Trombone* (1974, 403-5.021); *A Música de Donga* (40,3-5.023).

músicos, como Radamés Gnattali, a partir do LP *Radamés Gnattali Sexteto,* de 1975. Neste trabalho, Gnattali usa em seus arranjos rearmonizações com uso de modulações não previstas nos originais das obras; instrumentação diferenciada do regional, adicionando guitarra, baixo e bateria em seu conjunto, mudanças inesperadas de andamento, de padrões rítmicos, etc

Em 1977 é promovido o I Festival Nacional do Choro: Brasileirinho, realizado pela Rede Bandeirantes de Televisão. Uma das músicas premiadas foi o choro "Espírito Infantil", de Maurício M. de Carvalho, o Mú do grupo de rock A Cor do Som. Segundo Vasconcelos:

> "Espírito Infantil tornou-se o primeiro choro concebido e sob a influência direta do rock. Mas será... realmente um choro?" (Vasconcelos, Id, p.43).

O que Mu e a Cor do Som trazem já seria uma grande quebra de tradição, pois o seu instrumental era o de uma banda de rock: baixo elétrico, guitarra, bandolim elétrico e acústico, piano, órgão, clavinete e bateria, tanto é que temos a reação de Vasconcelos ao se perguntar se aquela música seria realmente um choro.

Em 1978 surge o Nó em Pingo D'Água, trazendo também uma instrumentação diferenciada do formato tradicional do choro, com baixo elétrico, guitarra e uma abordagem também distinta para os arranjos de choros mais antigos, como se percebe de maneira clara no CD "Receita de Samba", em homenagem a Jacob do Bandolim (1991).

Nos anos 80 é criado o conjunto Camerata Carioca, sendo que Radamés Gnattali participava como arranjador e pianista. Eles teriam seis anos de existência, gravando três CDs, dentre ele o famoso *Vivaldi & Pixinguinha*.

Nos anos 90, até o presente momento, este movimento teve continuidade, em parte pelos estudantes de música nas universidades no Rio de Janeiro. Alguns destes montaram conjuntos de choro entre si e outros colegas de fora do reduto acadêmico; outros se uniram a chorões já conhecidos. Eles começaram a rever as antigas obras musicais de autores como Pixinguinha, Jacob do Bandolim, K-Ximbinho, dentre outros, e também buscaram obras de compositores contemporâneos. A partir de então, vários conjuntos surgiram com trabalhos que traziam singularidade no executar do choro e arranjos ainda mais diferenciados, trazendo outras influências musicais, que não só da MPB. Grupos como Água de Moringa, Rabo de Lagartixa, Tira a Poeira, Abraçando Jacaré, Trio Madeira Brasil e projetos como "Mulheres em Pixinguinha" e "Bach e Pixinguinha" aliam o choro a outros estilos musicais, re-construindo este gênero musical. Ao nos debruçarmos sob as re-criações de grandes clássicos por parte destes grupos, podemos observar estas características e influências de outros estilos musicais: na forte atração para o rock nos trabalhos de Armandinho e do grupo Tira a Poeira, na linguagem de improviso do jazz e da música instrumental brasileira dos anos 80 e também da música erudita, de maneira

sutil ou mais incisiva, como no caso do projeto "Bach e Pixinguinha" de Mário Sève e Marcelo Fagerlande.

O que se pode observar, tanto das composições quanto da forma de interpretar o choro (enquanto estilo musical), é que existe uma estrutura musical (forma) da qual a maioria das composições não foge. De acordo com José Paulo Becker, em sua dissertação, o choro tradicional tem a Forma A-B-A-C-A, podendo ter Coda, com tonalidades e modulações bem definidas nas suas seções. Também, os grupos procuram-se ater às mesmas estruturações de instrumentação, isto é, o conjunto denominado "regional": flauta e/ou bandolim, cavaquinho, violões de 6 e 7 cordas e percussão e cada um dos componentes tem função determinada na estrutura musical, mas esta pode variar, de acordo com o grau de improviso que acontece nas execuções[3].

A partir destes grupos, ou como diz Tarik de Souza, com o surgimento do "neo-choro"[4], observam-se mudanças tanto na instrumentação, como o uso de instrumentos elétricos, ou eletrificados (o bandolim eletrificado de Armandinho), instrumentos não-usuais, como o contrabaixo (acústico ou elétrico) e bateria, arranjos que fogem tanto à forma usual do choro, alterando número de compassos, adição ou supressão de passagens não previstas nas obras originais e modificações na harmonia. Também podemos verificar que a função dos instrumentos nos arranjos não segue a norma da dita tradição no Choro: um ou dois instrumentos de tessitura aguda (bandolim cavaquinho, flauta) executariam a melodia principal e os outros se encarregariam do acompanhamento. As funções poderiam ser modificadas, o que também acaba imprimindo um trato análogo à música de câmara (no sentido da música de concerto, ou erudita).

Para ilustramos um pouco essa questão, citaremos um exemplo no que tange a questão harmônica, utilizando a introdução da música "Assanhado", de Jacob do Bandolim, em três gravações diferentes. Primeiramente temos um pequeno trecho do registro do autor da peça, com o seu regional da época. Ela se inicia com uma melodia no violão de sete cordas e acompanhamento do resto do grupo:

3 Becker, Id, p. 14 a 16.

4 Souza, Tarik de: encarte para o CD do grupo Rabo de Lagartixa, 1998.

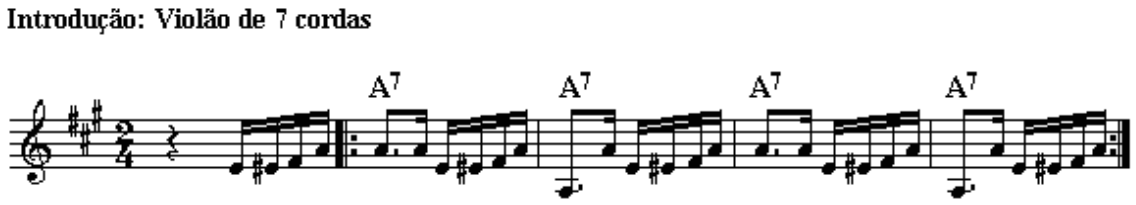


Fig 1: Introdução de "Assanhado", transcrição da autora através da gravação de Jacob do Bandolim, para o fonograma "Chorinhos e Chorões".

Agora vejamos a proposta de introdução para a mesma obra, na versão do Nó em Pingo D'Água, na segunda voz, executada ao bandolim:

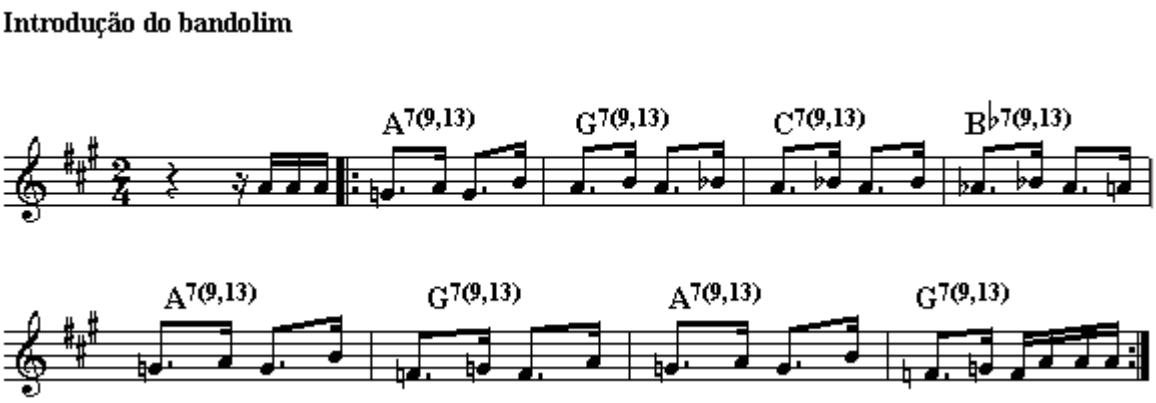


Fig 2: Introdução de "Assanhado", transcrição da autora através da gravação de grupo Nó em Pingo D' Água, para o CD "Receita de Samba".

No terceiro exemplo, termos a introdução do Trio Madeira Brasil, um dos grupos que estamos trabalhando:

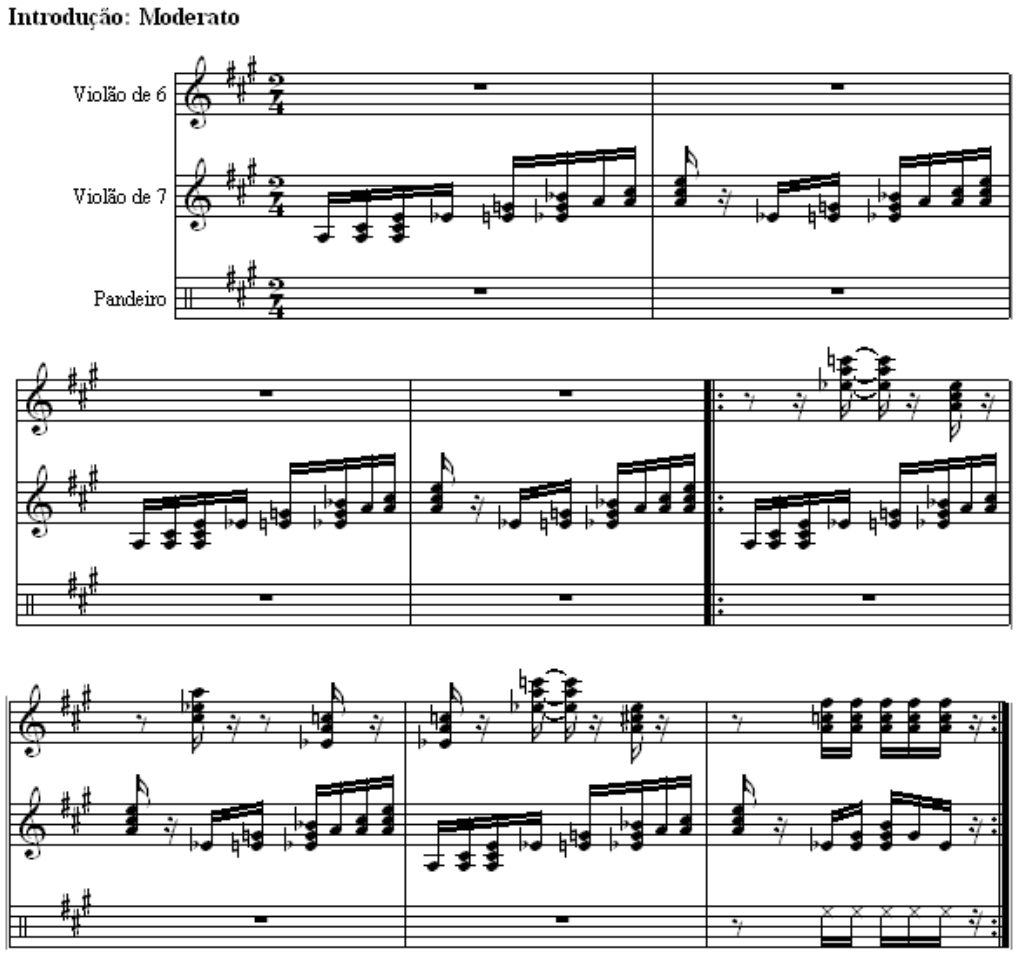


Fig 3. Introdução de "Assanhado", transcrição da autora, através da gravação, pelo Trio Madeira Brasil, em seu CD "Trio Madeira Brasil e Convidados" e da partitura do arranjo, cedida por Marcello Gonçalves.

Nos exemplos acima vemos que, na proposta de Jacob, temos a presença de cromatismo. Mas a harmonia permanece sempre no acorde da tônica. No arranjo do Nó acontece a transposição do inciso inicial e com a valorização do cromatismo, e também as alterações harmônicas, com acordes do tipo X7(9,13) caminhando em bloco, o que vai enfatizar ainda mais o efeito. Nos dois casos, as melodias seguem junto com o tema principal, que aparece após algumas repetições dessas introduções, as quais irão funcionar como segundas vozes. Nota-se que houve a influência da idéia inicial de ter uma introdução com um inciso, que por sua vez servirá como segunda voz, repetindo-se em *ostinato,* ao aparecer o tema principal. Contudo a re-harmonização do Nó trará surpresa e encanto para a introdução e no instante que surge a mescla entre ela e tema principal do "Assanhado".

No arranjo do Trio Madeira Brasil, o acompanhamento se faz através das tríades A e Eb,

o que faz gerar um efeito de acordes alterados (Ab5) e politonalidade, quando entra o violão de 6 cordas. Tendo este acompanhamento como *background*, o bandolim faz a melodia principal, a seguir.

O entremeio de outros estilos, ou características típicas de um evento até não-musical por vezes gera frescor, variedade e renovação. Por diversas vezes, observamos na história da música, ou melhor, história das músicas, a conversa e as marcas de um determinado estilo musical em outro, que aparentemente não se misturariam, como água e vinho não se mesclam. A ousadia do deixar-se influenciar e demonstrar tais marcas é o que nos encanta e intriga a respeito dos atuais conjuntos que re-fazem o choro.

Como o trabalho encontra-se em andamento, pensamos em trazer para o debate algumas das reflexões acima, que julgamos pertinentes e também considerações a respeito da tradição e ruptura musical no choro e das suas representações.

Para uma visão mais acurada, selecionamos o conjunto Trio Madeira Brasil e o seu arranjo de "Assanhado" para análise.

O Trio Madeira Brasil:

O grupo é formado por Ronaldo de Souza e Silva (Ronaldo do Bandolim), José Paulo Becker, violão de seis cordas e Marcello Gonçalves, no violão de sete cordas. Segundo o relato de Gonçalves, o grupo surgiu a partir de um festival de choro em São Paulo, o Festival Chorando Alto, em 1996[5]. Neste evento, ele e José Paulo Becker participavam de uma orquestra de violões coordenada por Maurício Carrilho, cujo show abriu o festival. O grupo Época de Ouro, do qual Ronaldo faz parte, também participou do evento e, em um dos dias, ele convidou Gonçalves e Becker para participar de várias rodas de choro. A partir deste encontro, Ronaldo propôs a eles de estruturar um trabalho musical que teria um caráter mais abrangente em termo de repertório, não se limitando ao choro, mas também a música de concerto. Como relata Marcello: "Desde o início, a idéia do grupo foi essa, de pegar essa formação para também fazer um repertório mais abrangente possível"(Gonçalves, 2009, em entrevista à autora).

Em 1998, o grupo lança o seu primeiro CD. Nele já podemos constatar essa busca por um repertório diversificado, com peças de Manuel de Falla, Antonio Lauro, Scott Joplin e Egberto Gismonti e também obras famosas do repertório do Choro, como Santa Morena (Jacob do Bandolim), Aguenta, seu Fulgêncio e Um a Zero, de Pixinguinha.

O Trio Madeira Brasil seguiu sua carreira, mantendo-se bastante ativo até o momento, com muitos shows no Brasil e no exterior. Eles gravaram outros Cds, instrumentais e também

5 A data foi pesquisada através do site Clique Music e corroborada por Ronaldo do Bandolim, em sua entrevista.

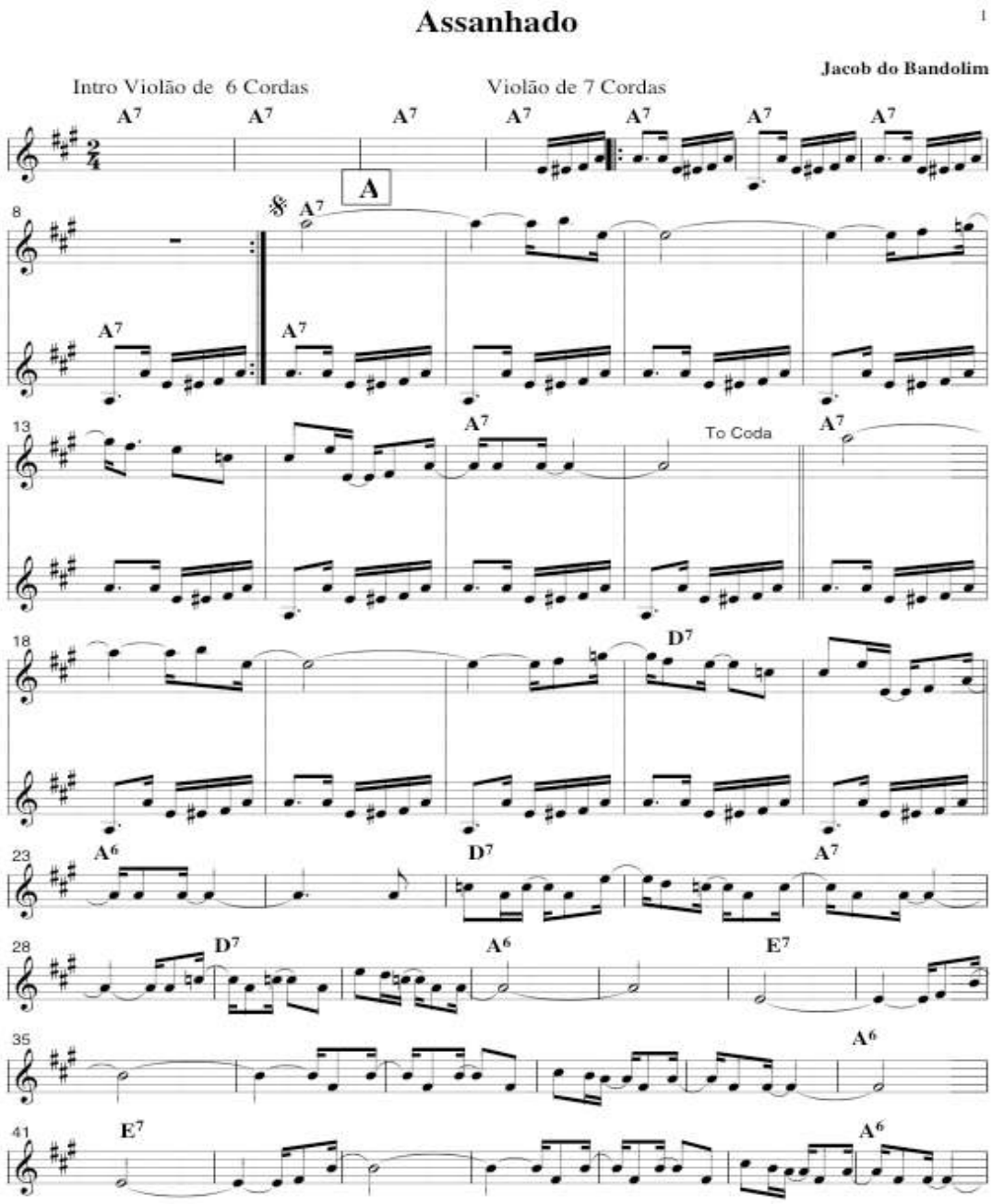
com participação de cantores, como os discos com Zé Renato, Guilherme de Britto e o mais recente, com Roberta de Sá. O grupo produziu e participou do documentário *Brasileirinho*, que trata da história do choro e seus expoentes contemporâneos, como Yamandú Costa, Paulo Moura, Zé da Velha e Silvério Pontes, dentre outros.

Os componentes do Trio Madeira Brasil relataram, além da trajetória do grupo, a sua maneira de elaborar os arranjos. Eles eram feitos em geral a partir de idéias ou esboços, trazidos por Becker ou Gonçalves e depois trabalhados nos ensaios. Em relatos de outros membros dos grupos de choro citados neste texto, observou-se também que ocorria essa prática. Em relação ao Trio Madeira Brasil, Gonçalves ressaltou a preocupação do conjunto em manter uma estética de trato camerístico, em especial quando a obra pertence ao repertório do Choro: "(...) e sobretudo quando tocasse choro, tocasse de uma maneira mais camerística (...) a idéia era de um grupo de música popular de câmara, que tivesse esse conceito de não ter a figura de um solista e os outros acompanhando..." (Gonçalves, 2009, em entrevista à autora).

No CD *Trio Madeira Brasil e Convidados***,** o grupo registrou a peça "Assanhado" de Jacob do Bandolim, que aqui analisaremos as propostas harmônicas, em comparação ao arranjo de Jacob no disco *Chorinhos e Chorões*, de 1961.

Assanhado:

A peça é estruturada em três seções A – B – A'. NA gravação de Jacob do Bandolim, as seções A e B vão se repetir, fazendo então A – B – A – B – A', sendo que o A` funcionará como Coda, e a gravação termina em Fade-Out. Apresentamos aqui a partitura confeccionada para a compilação "Tocando com Jacob", com detalhes da introdução dos violões de 6 e 7 cordas:


Assanhado
1
Jacob do Bandolim
Intro Violão de 6 Cordas
Violão de 7 Cordas
A
To Coda

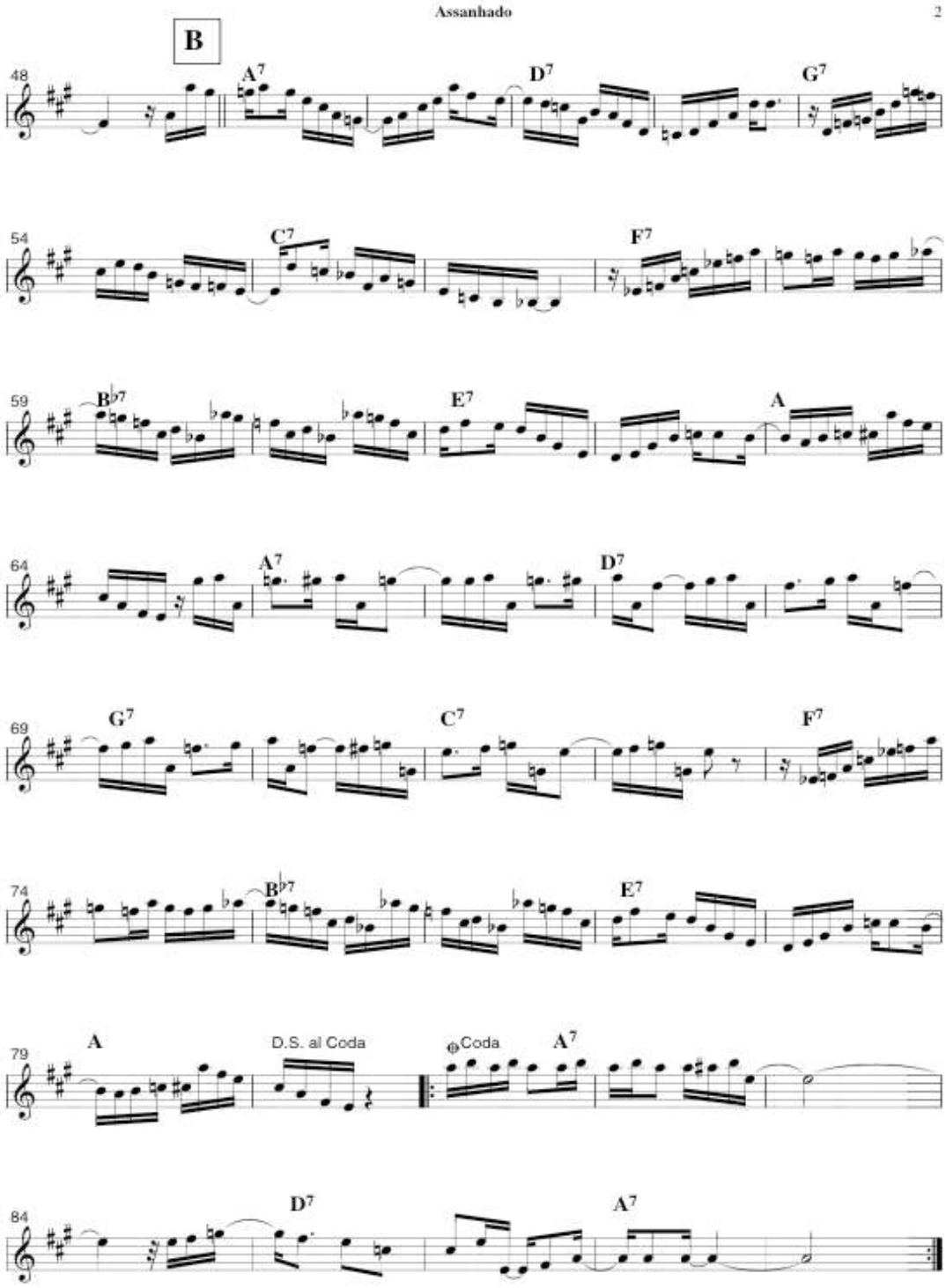


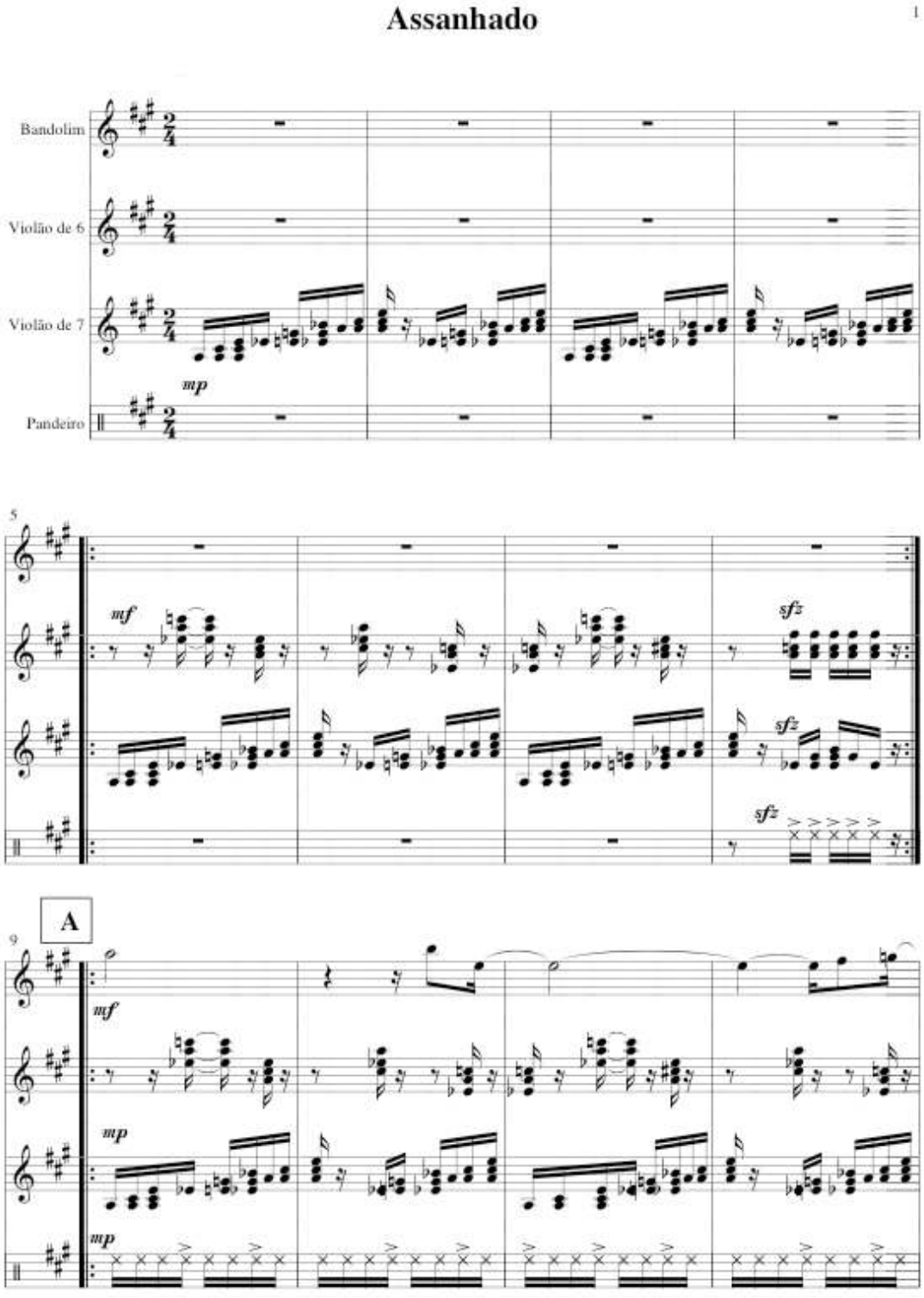
Fig. 4: Cópia da peça "Assanhado", transcrição da autora, através da partitura da compilação "Tocando com Jacob" e da gravação já aqui citada do mesmo.

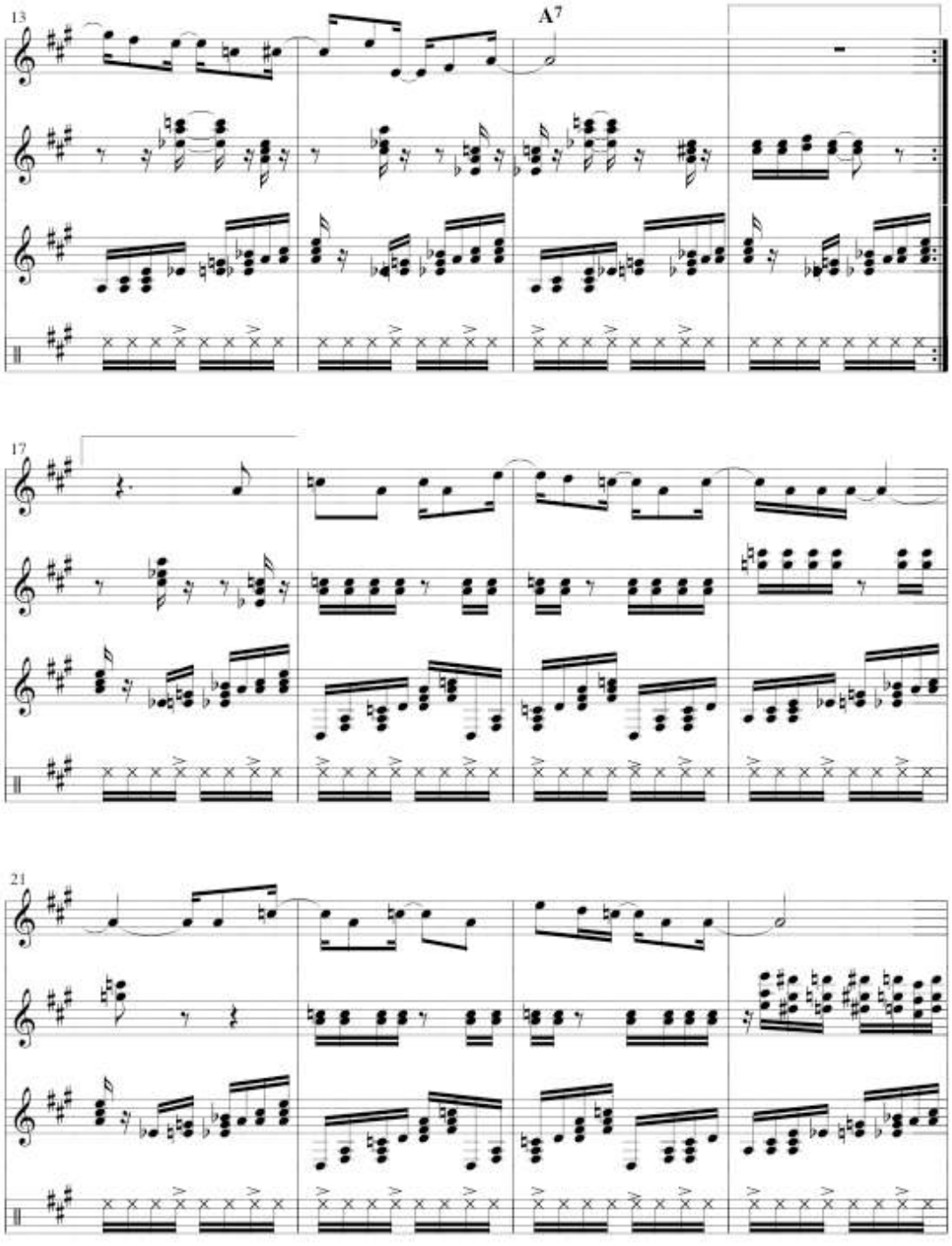
Na seção A, vemos que a harmonia tem pouca movimentação. Ela inicia com o acorde da tônica, que permanece entre os compassos 9 a 24. Nos compassos 25 e 26, temos a subdominante e a seguir, volta a tônica. O acorde da dominante só aparece a partir do compasso 33, ficando até o compasso 39, e o acorde de tônica volta no compasso 40. Um ponto interessante desta harmonização está na estrutura dos acordes, que se apresentam como tétrades tipo X7, mas não necessariamente cumprindo funções de dominante. Essa estrutura harmônica I7 – IV7 – I7 – V7 – I7 não é usual no repertório de Choro, mas sim bastante comum ao Blues e ao Jazz.

A seção B apresenta um movimento harmônico mais intenso e modulante, propiciado pelo uso de uma série longa de dominantes sucessivas a cada par de compassos: do 48 (2º tempo) ao 50, teremos A7, do 51 ao 52, D7, 53 ao 54, G7, 55 ao 56, C7, 57 ao 58, F7, 59 ao 60, Bb7, e do 61 ao 62, E7, que, no compasso 63, resolve no acorde da tonalidade original da peça.

Na volta ao A', apenas a primeira frase da seção irá se repetir, fazendo na Coda o efeito de Fade-Out.

No arranjo do Trio Madeira Brasil, percebemos que as mudanças se deram nas estruturas verticais. Como já foi apontado anteriormente no texto, os acordes formados pelos violões de 6 e 7 cordas irão trazer uma sabor politonal, na introdução e na seção A do arranjo. A melodia principal não sofre muitas alterações em relação à proposta de Jacob do Bandolim. Na segunda página, temos a harmonia de D7 nos compassos 18 a 19, como no original e, nos compasso 20 e 21, o acorde de A7(#9). Em 22 e 23 volta o acorde da Subdominante e em 24, o violão de 6 cordas traz um desenho em 4as justas, descendentes e cromáticas, o que aumenta o efeito dissonante ao arranjo. Um outro fator que contrinui para essa sonoridade é a textura trazida pelo violão de 7 cordas, que trabalha na sua região grave, com acordes cerrados e batidos. Nos compassos 33 a 38, o violão de 6 cordas apresenta células provavelmente oriundas de clichês musicais do Jazz. Esta seção apresenta um andamento moderato, e a marcação rítmica feita pelo pandeiro vai reforçar as acentuações propostas pela linha de acompanhamento dos violões


Assanhado
1
Bandolim
Violão de 6
Violão de 7
Pandeiro
mp
5
mf
sfz
sfz
sfz
A
9
mf
mp
mp


13
A7
17
21

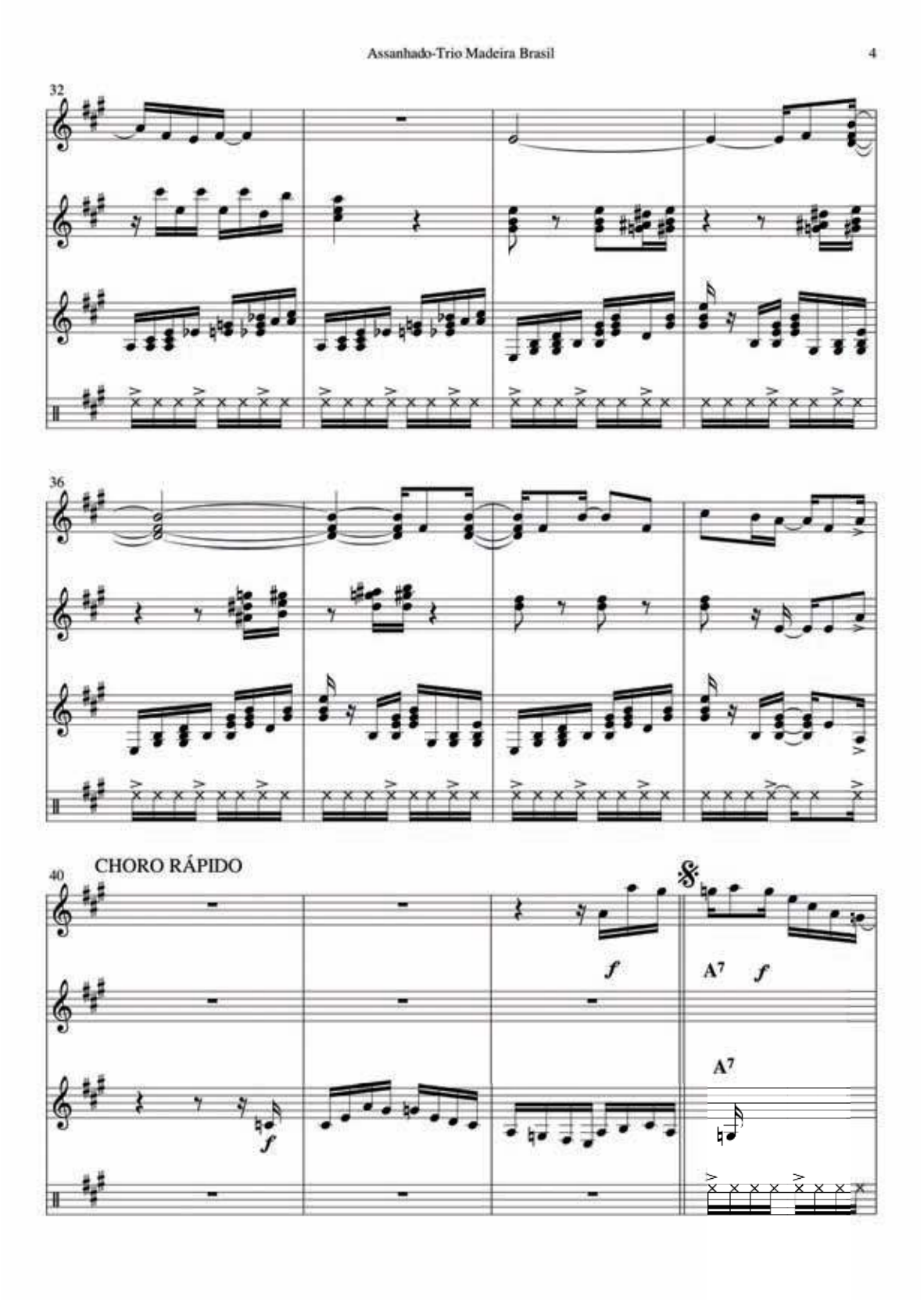
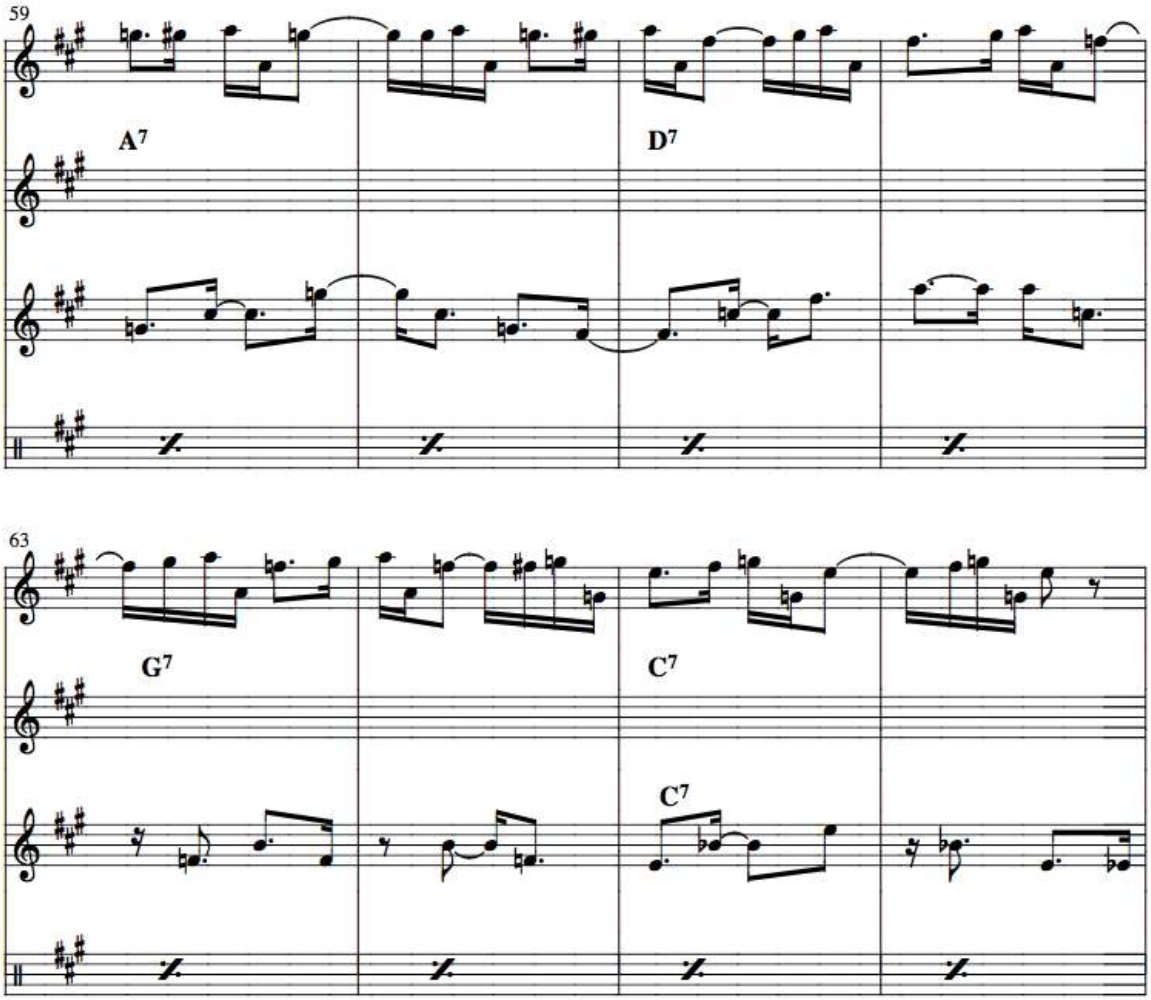


Fig. 5: Trecho da seção A e início da B, do arranjo de "Assanhado", transcrição da autora, através da gravação, pelo Trio Madeira Brasil, em seu CD "Trio Madeira Brasil e Convidados" e da partitura do arranjo, cedida por Marcello Gonçalves.

Na seção B da peça, o arranjo vai apresentar uma linha de "baixaria"[6], buscando uma irregularidade na sua rítmica e na acentuação. Esse trecho está entre os compassos 59 a 66. Seguindo, teremos a repetição por quetro vezes da seção B, mas agora com improvisos por parte de todos os instrumentistas. Após esta série de improvisação, teremos um interlúdio, com material harmônico e estrutural da seção B, mas com linhas melódicas entre os dois violões e o bandolim, com caráter responsorial, entre os compassos 107 a 122. Novamente voltamos para a seção B, que vai ser repetida na íntegra (compassos 42 a 74).

Fig. 6: Idem, seção B, compassos 59 a 66.



6 Termo usado pelos músicos de Choro, referente às linhas melódicas elaboradas no violão de 7 cordas e que é uma das características da polifonia deste gênero.

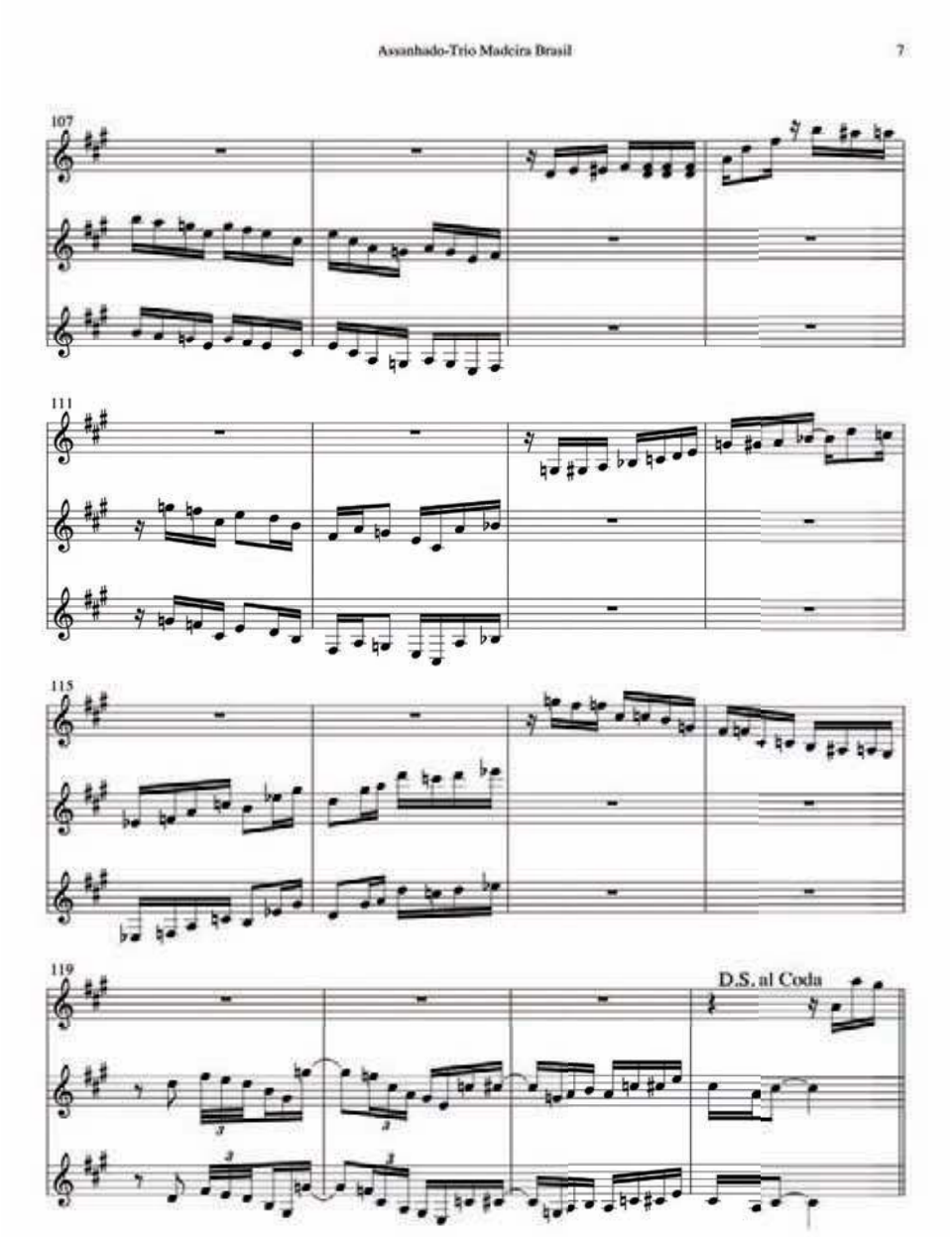


Fig. 7: Ib, seção B, compassos 107 a 122.

O arranjo termina com a volta à seção A, que está diminuída, apresentando seus primeiros 8 compassos (9 a 16 e na repetição, 125 a 132). Esta seção funciona como Coda (assim como no arranjo de Jacob do Bandolim), mas ela vai ter um acréscimo de 8 compassos ao final, com harmonia de B e F, reforçando a sensação da politonalidade presente na seção A. O bandolim improvisa neste trecho, e o arrajno termina no compasso 135, com acorde da tônica.

Considerações Finais:

A investigação que estamos traçando nos faz refletir acerca de questões como a dita tra-

dição e ruptura no choro.

Referências Bibliográficas:

BANDOLIM, Ronaldo do [Ronaldo de Souza e Silva]. Rio de Janeiro, Brasil, 05 e 06 de Maio, 2010. Tempo de gravação em mídia MP-3 (Ipod) – 1ª sessão: 23:54; 2ª sessão: 1:20:54. Entrevista concedida a Sheila Zagury.

BECKER, José Paulo T: *O Acompanhamento do Violão de 6 Cordas no Choro a Partir de sua Visão no Conjunto Época de Ouro*. Dissertação de Mestrado, apresentada à Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1996.

– Rio de Janeiro, Brasil, 06 de Agosto, 2010. Tempo de gravação em mídia MP-3 (Ipod) – 1ª sessão: 07:59; 2ª sessão: 1:08:58; 3ª sessão: 07:49. Entrevista concedida a Sheila Zagury.

CABRAL, Sérgio*: Pixinguinha, Vida e Obra*.R iode J aneiro,E ditora Lumiar,1997.

CAZES, Henrique: *Choro, do Quintal ao Municipal*. São Paulo, Editora 34, 1998.

ENCICLOPÉDIA DE MÚSICA BRASILEIRA: POPULAR, ERUDITA E FOLCLÓRICA, 2ª edição. São Paulo, Art Editora, Publifolha, 1998.

GONÇALVES, Marcello: Rio de Janeiro, Brasil, 19 de Agosto de 2009. Tempo de gravação em mídia MP-3 (Ipod) 1ª sessão: . Entrevista concedida a Sheila Zagury.

HOBSBAWM, Eric e RAGER, Terence (organizadores): *A Invenção das Tradições.* Rio de Janeiro. Ed. Paz e Terra, 1997.

PAZ, Ermelinda A: *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro, Ed. FUNARTE, 1997.

PELLEGRINI, Remo Tarazona: Análise dos Acompanhamentos de Dino Sete Cordas em Samba e Choro. Dissertação de Mestrado, apresentada à Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, SP, 2005.

REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima *O choro: caminhos e sentidos da tradição*. Manuscrito, Campinas, 2009.

VASCONCELOS, Ary: *t*, Gráfica Editora do Livro Ltda. Rio de Janeiro, 1984.

Sites e links consultados:

Site do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: http://www.dicionariompb.com.br. Último acesso em 07/06/2010.

Site Musical Brasileira. Disponível em: http://musicabrasileira.org/noempingodagua/indice.

html. Último acesso em 07/06/2010.

Site da Clique Music. Disponível em:
http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/trio-madeira-brasil. Último acesso em 27/01/2011.

Site 2001, O Cinema Está Aqui. Disponível em:
http://www.2001video.com.br/detalhes_produto_extra_dvd.asp?produto=16864. Último acesso em 28/01/2011.

Referências Discográficas:

A COR DO SOM: **A Cor do Som**. Warner, 1977 (remasterizado por WEA, 2001, 388425339-2.

JACOB DO BANDOLIM E SEU REGIONAL: **Chorinhos e Chorões**. RCA Victor – 1961 – LP 12" BBL 1138

MARIO SÈVE E MARCELO FAGERLANDE: **Bach & Pixinguinha**. Selo Núcleo Contemporâneo, 2001, NC 017.

NETI SZPILMAN, DANIELA SPIELMANN E SHEILA ZAGURY: **Mulheres em Pixinguinha.** CPC-Umes, 1999, CPC 020.

NÓ EM PINGO D'ÁGUA **: Receita de Samba**. ViSom Digital, 1990, 7219-2.

RABO DE LAGARTIXA: **Rabo de Lagartixa**.P roduçãoi ndependente, 1998.R DL,19 98.

RADAMÉS GNATTALI E SEU SEXTETO: **Série Depoimentos, Vol. 2**. Odeon, 1975. SMOFB 3879.

RADAMÉS GNATTALI E CAMERATA CARIOCA: **Vivaldi & Pixinguinha.** Funarte LP, CD , 1982 – 1612670.

TRIO MADEIRA BRASIL: Trio Madeira Brasil. Produção independente, 1998, TMB – 98.

TRIO MADEIRA BRASIL, LAÉRCIO DE FREITAS, PROVETA E TONINHO FERRAGUTTI: **Trio Madeira Brasil e Convidados**. MDC/Lua Discos, 2004, ISSN: 7898060832838

TRIO MADEIRA BRASIL, PAULO MOURA, YAMANDU E OUTROS**: Brasileirinho**.

Rob Digital, 2005, RD 105

REFLEXÕES SOBRE A HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA POPULAR: PARA ALÉM DO ACRÔNIMO MPB

Silvano Fernandes Baia
silvanobaia@uol.com.br
Universidade Federal de Uberlândia

RESUMO
Este artigo apresenta, de forma resumida, um estudo da historiografia da música popular urbana no Brasil. A pesquisa teve como foco as dissertações e teses realizadas nos programas de pós-graduação em História, nos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro, no período delimitado entre o início da década de 1970 até o final da década de 1990. A partir de uma leitura crítica desta produção, foram analisados os temas, conteúdos, abordagens, conceitos, fontes e metodologias presentes nos trabalhos em foco, assim como procurou-se localizar as tendências de pesquisa e sua dinâmica ao longo do tempo. O objetivo do estudo foi apresentar um mapa analítico do processo formativo do campo historiográfico em torno da música popular no Brasil, bem como efetuar uma análise crítica deste processo.

Palavras-chave: Música popular; Historiografia; História da música

ABSTRACT
This paper presents a summary of a study on the historiography of urban popular music in Brazil. The research was focused on the master and doctoral thesis developed in post-graduate education programs in History, in the states of São Paulo and Rio de Janeiro, delimited within the timeframe between the beginning of the 1970's and the end of the 1990's. From a critical reading of this production, the thematics, contents, approaches, concepts, sources and methodologies were analyzed. Another purpose for this work was to identify the trends of the researches and its dynamics over time. The aim of this study was to present an analytical map of the process involving the formation of a historiographical field around popular music in Brazil, as well as making a critical analyses of this process.

Keywords: *Popular music; Historiography, History of music*

Em *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)* (Baia, 2010), tese de doutorado em História, analisei a produção historiográfica sobre música popular[1] realizada nos programas de pós-graduação na área de História nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro,

1 Por *música popular* neste texto, refiro-me à música urbana, surgida a partir do final do século XIX, instrumental ou cantada, mediatizada, massiva e moderna. (Gonzáles, 2001, p.38) Naturalmente, isso não quer dizer que não existiram, ao longo da história, outras músicas que pudessem ser classificadas de *popular*. Existem também em nossos dias, dependendo do sentido que se agregue à palavra *popular*. Mas, geralmente está associada à expressão *música popular* o caráter urbano, a música que surgiu nos grandes conglomerados pós-revolução industrial em estreita ligação com o mercado, de ampla circulação e cuja produção, reprodução e consumo estão mediados por um leque de influências sócio-culturais.

desde os primeiros trabalhos até o final do século XX. A área de História começa nos anos 1980, timidamente, a tomar a música popular como objeto de estudo, que pode ser considerado incorporado à área por volta do final da década de 1990, ainda que até hoje venha buscando um melhor posicionamento na hierarquia interna da disciplina. Este estudo visou identificar e analisar os conteúdos, abordagens, conceitos, fontes e metodologias, entender as agendas, dinâmicas e tendências de pesquisa, bem como seus influxos estéticos e ideológicos ao longo do tempo. Neste sentido, objetivou construir uma reflexão teórico-metodológica numa perspectiva histórica e crítica, revisando a história da constituição e afirmação de um campo de estudos.

O foco do estudo foi a historiografia da música popular realizada nos programas de pós-graduação em História. Dentro do recorte da pesquisa, localizei 35 teses e dissertações desenvolvidas nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Estes trabalhos estão todos relacionados e analisados na tese, que contempla também trabalhos realizados em outras áreas que se tornaram referências para a historiografia. Naturalmente, não é possível mencionar a todos nas dimensões deste artigo, cujo objetivo é apresentar as conclusões gerais da pesquisa. Por outro lado, os estudos historiográficos constituem apenas uma parte da ampla e crescente pesquisa acadêmica sobre música popular que vem se desenvolvendo em diversas áreas do conhecimento.

Embora o foco da pesquisa tenha sido a produção realizada no âmbito da Universidade, muita coisa já tinha sido pensada, dita e escrita sobre música popular antes que se iniciasse o processo de legitimação deste tema dentro do campo científico. Podemos afirmar que quatro grandes referências inspiraram e informaram as primeiras pesquisas acadêmicas realizadas na década de 1970 e 1980: a) o discurso sobre música popular presente nos textos de musicólogos como Mário de Andrade, Renato Almeida e Oneyda Alvarenga; b) a historiografia não acadêmica da música popular no Brasil, realizada por memorialistas, jornalistas, colecionadores, músicos e amadores a partir da década de 1930; c) o debate entre intelectuais nos anos 1960 acerca dos rumos da música popular e a publicação de importantes ensaios nos anos 1970 e 1980; d) as elaborações teóricas da Sociologia da Comunicação, da Teoria da Informação, da Teoria Literária e das semióticas ainda em processo de desenvolvimento.

Os intelectuais do nacionalismo musical, obcecados pelo projeto de criação de uma música artística nacional que se alimentaria de elementos musicais populares ainda não deturpados pela urbanização e pelo mercado, e a musicologia dominada por esta corrente estética, não se interessaram pela música popular urbana. Mas, o fenômeno cultural representado pela formação da música popular no Rio de Janeiro era pujante e nas primeiras décadas do século XX vai se entrelaçar com a política e os discursos vinculados à construção da identidade nacional, viabilizando um amplo espaço social para a formação de um pensamento em torno desta música. Constituiu-se em torno do samba um sistema de compositores, canções, intérpretes, pú-

blico, crítica e relações como o mercado cultural em processo de estruturação. Surge assim uma corrente de jornalistas, memorialistas, músicos, radialistas e aficionados, pessoas em maior ou menor grau ligadas ao campo de produção, que vão se constituir nos primeiros historiadores da música popular no Brasil, articulando um discurso que, apesar de nuanças interpretativas, tem em comum a exaltação do samba carioca elevado à categoria de música brasileira. Serão gerados nesse circuito os discursos em defesa da "autenticidade" e da "tradição" da música brasileira, refratários à modernidade e às influências estrangeiras. Esta tendência teve diversos desdobramentos e até hoje reverbera no campo de produção, num pensamento de senso comum, e encontra ainda arautos entre escritores e jornalistas. Este processo está analisado no trabalho de diversos pesquisadores, entre os quais José Geraldo Vinci de Moraes (2006), Marcos Napolitano (2007) e Sean Stroud (2007).

Os anos 1960 significaram para a música no Brasil a ruptura da hegemonia do nacionalismo musical no plano da música erudita com a atuação das vanguardas, a atualização estética da música popular no fluxo criativo que vai da bossa nova até a tropicália, e um incremento na diluição das já não muito rígidas fronteiras entre os campos erudito e popular. Neste momento, mais uma vez a música popular no Brasil se cruzaria com questões político-ideológicas e com outras séries sócio-culturais, e no decorrer do intenso debate estético-político da década, no qual se articularam distintos projetos estéticos, atuação política e visões das relações com o mercado cultural em processo de reorganização, passaria a ser considerada enquanto produto artístico. A partir de então, uma faixa da música popular - os setores que seriam identificados com a sigla MPB - realizaria, ironicamente e por vias tortas, o projeto do nacionalismo musical de construção de uma música artística verdadeiramente nacional. Claro que o caráter nacional desta música foi e ainda é até hoje questionado pelos xenófobos paladinos da tradição.

O ensaísmo sobre a música popular, que se inicia neste contexto, pode ser dividido em dois momentos, vinculados aos acontecimentos. Os textos da década de 1960, escritos no calor da hora, tem um sentido militante, de tentativa de incidir nos rumos dos acontecimentos, e estavam polarizados entre variações do ideário *nacional-popular*, por um lado, e posturas abertas para a incorporação de tendências e informações de outras culturas e sem uma visão negativa da relação com o mercado, por outro. Após a radicalização da ditadura militar a partir da edição do AI-5, que mudou a agenda política da esquerda, este debate tendeu a se esvaziar. Os ensaios das décadas de 1970 e 1980, considerando aqui tanto as publicações de intelectuais como as primeiras dissertações e teses produzidas nas áreas de Letras, Comunicação e Sociologia, tiveram um caráter mais analítico, de formatação de um objeto e elaboração de teorias e métodos para o seu estudo. De certa forma, estes ensaios se inseriam numa conjuntura na qual, num primeiro momento, a esquerda e os setores democráticos da sociedade tentaram entender o que tinha

acontecido e, num momento posterior, passaram para a resistência e o questionamento possível ao regime militar. A música popular vai ter para parte deste ensaísmo o aspecto de resistência à dominação: o samba como tática de resistência cultural negra e a MPB como resistência ao regime militar. Nestes estudos pioneiros desenvolveu-se a metodologia da análise do discurso do texto literário das canções, que marcou fortemente o campo dos estudos da música popular. Por outro lado, pode-se localizar a formação de um instrumental conceitual para o estudo da canção brasileira em suas especificidades estéticas e sócio-históricas, que se materializou em conceitos como *poesia cantada*, *linha evolutiva*, *linguagem da fresta*, *rede de recados*, *biombos culturais* e *resistência cultural*.

Três autores podem ser considerados linhas mestras para a historiografia acadêmica em formação: Tinhorão, Wisnik e Contier, que representam vertentes distintas e em muitos aspectos conflitantes. Os trabalhos de Tinhorão, herdeiro e continuador de uma tradição historiográfica caracterizada por uma concepção nacionalista e de defesa da autenticidade, são pautados por uma leitura estreita do marxismo, que pressupõe a determinação da superestrutura pela base e para a qual toda a cultura é cultura de classe. De toda forma, representante de um paradigma de interpretação da história. Os textos de José Miguel Wisnik apresentaram um olhar para a formação da música brasileira para além da dicotomia erudito/popular e uma leitura das questões do *nacional* e o do *popular* na música brasileira que apontou caminhos para a superação das narrativas tradicionais para a história da música no Brasil. Arnaldo Contier, atuando diretamente no campo historiográfico, teve importância decisiva tanto na afirmação do objeto dentro da disciplina, como no seu papel de formador de diversos pesquisadores do campo. Seus textos tornaram-se referência para pesquisas envolvendo as relações entre música e política contemplando a análise do material formal.

Na historiografia acadêmica escrita até 1999 existe uma diversidade de objetos e abordagens que incluem pesquisas sobre o surgimento de uma música urbana popular no Rio de Janeiro e em São Paulo, sobre a malandragem, estudos envolvendo música e política, pesquisas em torno de gêneros de música popular. Existem também trabalhos de corte biográfico e pesquisas sobre o rádio, que em maior ou menor grau tangenciam a história da música popular. Esta produção pode, de conjunto, ser interpretada como história social da música, entendida num sentido amplo, como parte de uma postura historiográfica que se constituiu em contraposição à antiga historiografia política, e na qual a interdisciplinaridade tem papel destacado. Não apresenta um caráter harmônico e homogêneo do ponto de vista teórico-metodológico, uma vez que em geral são articuladas diversas tendências e referências, incluindo instrumentais teóricos de outras áreas, como a Sociologia, a Antropologia, a Linguística, a Semiótica e, mais raramente, as musicologias. Em alguns trabalhos encontra-se um certo ecletismo teórico, do ponto de vista

da filiação à correntes historiográficas mais delineadas.

Em relação aos temas das pesquisas, tiveram especial destaque os estudos envolvendo as relações entre música e política, que pode ser considerada a principal linha no período. Estes estudos de história política estão fundamentalmente centrados em dois momentos: a Era Vargas e os anos 1960. O tema das "origens" propriamente dito, muito presente na historiografia não acadêmica e em trabalhos de outras áreas, não tem presença marcante nos trabalhos da área de História. Mas diversas pesquisas abordam a constituição de gêneros de música popular, como a tropicália, a jovem guarda e o rock no Brasil. A elevação do status social da canção e de seus agentes é estudada em dois momentos nos quais são identificados um reposicionamento na hierarquia de valores culturais: os anos 1930, com a ascensão do samba à condição de um dos símbolos nacionais e a década de 1960, ao final da qual um setor da canção popular atinge o status de produto artístico. A malandragem é o tema central de alguns estudos e encontra-se também como tema secundário em diversos trabalhos que discutem a caracterização e o posicionamento do personagem malandro na cultura e na sociedade brasileira. Uma outra linha temática seria o estudo dos aspectos comportamentais, de juventude, da vida urbana, do cotidiano, de imagens e representações de posições sociais.

Entre as questões mais frequentemente colocadas tem destaque a problemática do *nacional* e do *popular* na cultura brasileira. Essa temática encontra-se nas pesquisas acerca da malandragem carioca, nas discussões sobre a afirmação do samba como música nacional e um dos símbolos da brasilidade e nos estudos em torno da MPB. Também a expressão *música popular brasileira*, já utilizada antes da afirmação de seu acrônimo tinha, e tem ainda hoje, um sentido agregado que se relaciona a um certo repertório, ainda que mais amplo que a posterior sigla MPB. Em ambos os termos ecoam as concepções sobre o *nacional-popular*, tão fortes no Brasil até os anos 1970, bem como uma visão em torno de uma determinada linhagem da música popular – *samba-bossa-MPB* - que se constituiu num processo que pode ser pensado como de invenção de tradição. Este processo de formação de uma tradição na música brasileira popular constituída a partir de uma linhagem do samba carioca que se organizaria em torno da sigla MPB, foi abordado em aspectos distintos, em pesquisas de Enor Paiano (1994), Napolitano (2007), Stroud (2007) e outros autores.

Entre os debates e importantes revisões das narrativas históricas dominantes realizadas por esta historiografia acadêmica da música popular, destacaria, como um mote inicial, os textos de Wisnik e Contier, que representaram uma ruptura com as visões tradicionais da história da música no Brasil. Também os trabalhos de Hermano Vianna, realizados no campo da Antropologia, tiveram grande repercussão no pensamento historiográfico. Seu estudo sobre o samba (1995) representou um ponto de inflexão numa linha de pensamento que vinha se formando

em torno às narrativas da autenticidade e resistência. Vianna analisa a transformação do samba carioca em música nacional como parte de um processo mais amplo de criação da identidade brasileira. Seguindo nesta linha de revisão historiográfica, penso que o trabalho de Tiago de Melo Gomes (1998) colocou em cheque as narrativas sobre a malandragem na música popular que tendiam a glorificar o personagem malandro como herói da resistência. Outro questionamento fundamental nos rumos da historiografia foi o proposto por Paulo Cesar de Araújo (2001) em seu estudo da música denominada pejorativamente de "cafona". Araújo mostrou como uma parcela expressiva da produção musical no país, consumida por amplas camadas da população, estava sendo esquecida pela historiografia que tendia a privilegiar o repertório e agentes identificados com a linhagem da tradição *samba-bossa-MPB*. Esta valorização desta linhagem "evolutiva" articulada a partir do samba carioca como "música popular de qualidade" incorpora concepções estéticas e ideológicas que precisam ser submetidas a análise crítica. Nesse sentido, a revisão proposta por Araújo, em que pese algumas limitações de sua abordagem, mostrou a premência de um olhar mais amplo para a música popular e a incorporação de outras sonoridades urbanas tanto enquanto documento histórico como enquanto um objeto de estudo em si mesmo. No campo musicológico, o trabalho de Carlos Sandroni (2001) apresentou uma contribuição original e relevante para a compreensão da formação dos gêneros de música popular no Rio de Janeiro.

No que diz respeito aos conceitos e teorias que norteiam as análises, refletem-se nesta historiografia as tendências pertencentes aos dois paradigmas dominantes na disciplina histórica: o marxismo, em suas distintas vertentes, e a Nova História e os historiadores e cientistas sociais que pensaram a história da cultura e influenciaram ou dialogaram com suas posições. Também podem ser localizados, nos trabalhos pioneiros, conceitos oriundos de leituras mais ortodoxas do marxismo, cuja utilização em estudos da cultura está geralmente associada à concepção de que a base determina a superestrutura. A incidência destes conceitos tendeu a decrescer ao longo do tempo. No campo marxista, prevalecem releituras atualizadas das proposições de Gramsci e a linha representada pela historiografia inglesa e pelos Estudos Culturais. Outra vertente na historiografia renovada são os trabalhos de Chartier, Certeau e Ginzburg. Também as elaborações da sociologia, especialmente os trabalhos de Bourdieu, têm repercussões nessa historiografia. Entre os autores brasileiros, os textos de Antonio Candido estão entre as principais referências, especialmente nas releituras feitas por Wisnik. Por volta do final do período

estudado, repercutem os trabalhos de estudiosos da cultura latino-americana, como Martín--Barbero e Canclini.

Foi também objeto de análise, a partir de uma reflexão sobre os suporte para a composição e o registro musical, a utilização da música como fonte nesta historiografia. Foi possível, e sintomático, constatar que todo o material musical submetido à análise estrutural nestas pesquisas está composto por obras que, de um modo geral e em diferentes graus, melhor se prestam para análises dentro dos parâmetros mais convencionais da musicologia. No caso da partitura, sua análise e utilização como fonte de pesquisa histórica dispunha das referência nas elaborações desenvolvidas nas disciplinas musicológicas. Quanto ao fonograma, entendido na forma de gravação comercial e suporte fundamental para a música popular urbana, sua utilização como fonte de pesquisa histórica é algo recente e as pesquisas analisadas neste trabalho são evidentemente as pioneiras, o que explica uma certa hesitação em sua utilização, uma vez que inexistiam modelos anteriores em que se basear.[2]

Para os trabalhos com a periodização na primeira metade do século XX o acesso às fontes constituiu uma dificuldade considerável, dependendo em grande parte do trabalho diletante e da generosidade de colecionadores; hoje o acesso a este material já se encontra mais democratizado, por iniciativa mesmo destes pesquisadores, cujos acervos em parte estão disponíveis para consulta pública. Observe-se, entretanto, que estas coleções obedeceram naturalmente, como todas as coleções, os critérios de seleção de seus organizadores, que expressavam seus interesses estéticos, visões dos processos em curso e escolhas em relação ao que merecia ser preservado. Para pesquisas com o foco em eventos mais recentes, a partir do momento em que se dá a consolidação do LP em vinil na década de 1960, o acesso às fontes é mais fácil. Porém, da mesma forma inexistem acervos completos ou um levantamento exaustivo da discografia, o que tende a acentuar certos silêncios e esquecimentos, bem como direcionar os pesquisadores àquilo que o mercado preservou, que as coleções reiteraram, que foi canonizado ou ganhou destaque em narrativas anteriores. Outra parte importante do acervo documental é composta por escritos de memorialistas e jornalistas, contemporâneos aos acontecimentos, não apenas sobre a música de sua época, mas também sobre a vida urbana, as questões culturais em pauta e as transformações sociais em curso. Muitos trabalhos recorreram a fontes orais e de memória, seja através de depoimentos disponíveis ou de entrevistas originais.

No aspecto metodológico, é preciso inicialmente destacar a repercussão nos primeiros

2 Desde o seu surgimento, a Etnomusicologia se utilizou do registro sonoro realizado no campo para o estudo das músicas de diversas culturas, a exemplo, no Brasil, das gravações realizadas pela *Missão de Pesquisas Folclórica* em 1938. Entretanto, no que diz respeito à música popular urbana, no campo acadêmico, as pesquisas analisadas neste trabalho encontram-se entre as primeiras. Nos estudos não acadêmicos que os antecederam, a utilização do fonograma foi pontual e não constituiu um modelo para utilização da gravação comercial como fonte de pesquisa histórica.

trabalhos historiográficos da linha desenvolvida na área de Letras para a abordagem da canção, baseada no plano discursivo do texto literário como fonte para reflexões histórico-sociológicas. A utilização desta metodologia como ferramenta preferencial pode ser vista como um estágio, parte de um momento formativo. Mas esta metodologia já estava defasada em relação às linhas mais atualizadas de pesquisa e pode ser considerada superada por volta do final da década de 1990. Entretanto, marcou tão fortemente o campo dos estudos da música popular de um modo geral, que parte da resistência de setores das musicologias em relação aos estudos de outras áreas ainda se baseia na percepção defasada de que a análise das letras continua a nortear os estudos do campo. Em sua maioria, mas com relevantes exceções, as pesquisas sobre música popular dentro da nossa periodização não dispensavam maior atenção aos aspectos sonoros. Especialmente no caso dos primeiros estudos, constituía já uma grande novidade que um objeto até então desconsiderado pela historiografia acadêmica fosse o tema de pesquisas, artigos e ensaios.

Também esteve em foco nesta discussão metodológica, as relações e tensões entre a história e as musicologias. Para subsidiar esta análise, foi traçado um breve histórico das musicologias, destacando seus objetos, teorias, métodos e o processo de institucionalização do campo, com o objetivo de oferecer alguns elementos para a compreensão da dinâmica atual das discussões metodológicas e o "cisma" entre Musicologia e Etnomusicologia. A seguir, foram apresentadas algumas reflexões acerca da interação entre "história da música" e "música como documentação historiográfica", uma interseção que certamente está presente na expressão atualmente corrente *História e Música*. Foram analisadas as relações entre análise técnico-estética da música e abordagens histórico-sociológicas, destacando duas tendências: uma historiografia que se desenvolve sem incorporar o estudo da linguagem musical e as vertentes que procuram, em diferentes planos, contemplar os aspectos sonoros.

Tomada em seu conjunto, pode-se perceber uma gradação nas abordagens da história da música entre leituras mais voltadas para aspectos de estruturação musical, de um lado, e abordagens sócio-político-culturais, de outro. Também se pode fazer uma distinção, talvez mais acentuada no caso da música popular, entre uma historiografia que toma a música como objeto principal da pesquisa histórica e aquela que utiliza a música como fonte documental privilegiada para estudos de outros objetos e compreensão de outros fenômenos. Neste caso, aspectos estruturais são ainda de menor importância. Assim, é um horizonte colocado para a historiografia da música considerar conjuntamente numa visão integrada e de maneira articulada este leque de questões que envolvem a música enquanto objeto de cultura, ideal que parece inatingível por limitações individuais e metodológicas. Em relação a esta questão fundamental, a posição desenvolvida neste estudo é a de considerar complementares as distintas abordagens, uma vez

que se reconhece a impossibilidade de uma história da música universal e totalizante, e pontuar a dificuldade de separar a discussão puramente epistemológica das disputas de competências e legitimidades inerentes ao campo científico.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. Tese de doutorado em História. FFLCH-USP, 2010.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Brasil Novo**: música, nação e modernidade. Os anos 20 e 30. Tese de livre docência. São Paulo: FFLCH-USP, 1988.

GOMES, Tiago de Melo**. Lenço no pescoço**: o malandro no teatro de revista e na música popular. Dissertação de mestrado em História. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1998.

GONZÁLES, Juan Pablo. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. **Revista Musical Chilena**, nº 195, 2000, p.38-64.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. In: **ArtCultura**. Uberlândia: EDUFU, v.8 nº 13, 2006, p.117-133.

NAPOLITANO, Marcos. **A Síncope das idéias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

PAIANO, Enor. **Berimbau e o som universal**: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. Dissertação de mestrado em Comunicação. São Paulo: ECA-USP, 1994.

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

STROUD, Sean. **The defense of tradition in Brazilian popular music**: politics, culture and the creation of Música Popular Brasileira. Hampshire: Ashgate, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular***:* um tema em debate. Rio de Janeiro: Saga, 1966.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF; WISNIK. **Música**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

V ENABET - Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia
Belém - 2011 - ISSN: 2236-0980

MEMÓRIA MUSICAL ENQUANTO ACONTECIMENTO: CATEGORIZANDO UMA FALA SOBRE O SONORO

Sinesio Jefferson A. Silva
sinesiop10@yahoo.com.br
Laboratório de Etnomusicologia/UFRJ

Resumo
Essa comunicação descreve a elaboração de duas categorias analíticas resultantes de uma pesquisa sobre a memória musical de migrantes nordestinos residentes na Maré, um grande conjunto de favelas da cidade do Rio de Janeiro. Discuti aspectos relacionados ao uso da história oral em pesquisas interessadas na paisagem sonora de grupos migrantes sugerindo alguns procedimentos metodológicos capazes de gerar uma fala consistente sobre o campo sonoro, induzindo uma perspectiva de trabalho interdisciplinar onde etnomusicologia, história, antropologia, sociologia, entre outras disciplinas, podem atuar conjuntamente na elucidação de problemas.

Palavras-chave: Memória dos sons; Sons da memória;

Abstract
This paper describes the making of the two analytical categories derived from research about the musical memory of Northeastern migrants living in the Maré, a famous slum in Rio de Janeiro. Discuss issues related to the use of oral history in research concerned with the soundscape of migrant groups by suggesting some methodological procedures able to generate a consistently speak about the sound field, inducing an interdisciplinary work perspective where ethnomusicology, history, anthropology, sociology, among other disciplines can act together in the elucidation of problems.

Key-words**:** *Memories of sounds; Sounds from memory;*

Em agosto de 2009 concluí minha dissertação de mestrado intitulada "Memória dos sons e os sons da memória: uma etnografia musical da Maré". Nesse trabalho, estive basicamente interessado na memória musical dos nordestinos residentes em um dos maiores conjuntos de favelas da cidade do Rio de Janeiro, lugar onde também moro[1]. Essa pesquisa, como tantas outras, teve motivação pessoal, tendo parentes de origem nordestina, sempre me interessei pelo nordeste, mas, sobretudo, na maneira como, durante muito, mantive contato com essa região brasileira, qual seja, através das lembranças de meus familiares.

A essa perspectiva pessoal e familiar, juntou-se outra de caráter mais abrangente. Desde 2004, atuo como pesquisador em um grupo intitulado Musicultura, interessado nas práticas

1 O bairro Maré foi criado em 19 de janeiro de 1994 através da Lei municipal nº 2.119 de autoria do vereador José de Moraes C. Neto na XXX Região Administrativa do Rio de Janeiro e sancionada pelo então prefeito da cidade César Maia, entrando em vigor a partir de 24 de janeiro de 1994, momento de sua publicação em diário oficial. Cf. Silva, A., 2006; Silva, C., 2006.

musicais mareenses.[2]Nesse ambiente de reflexão coletiva orientado por perspectivas da pesquisa-ação colaborativa[3], formulei boa parte das perguntas que me acompanharam ao longo do fechamento da minha graduação em História e dos dois anos de mestrado em Musicologia.

Em resumo, com essa pesquisa pretendia entender como, para além do meu círculo familiar, um conjunto de pessoas – refiro-me aos migrantes nordestinos que vieram morar na *urbe* carioca – foi construindo a vida em um lugar, para muitos, desconhecido, e saber quais recursos sonoros foram empregados nesse processo de ambientação e como essa presença ajudou a formar a idéia que temos do bairro na atualidade. De modo mais específico, procurei ficar atento às ações acústicas[4] elaboradas por esses migrantes ao longo de suas trajetórias de vida, tomando suas lembranças como principal fonte de informação.

Esse era o desenho inicial da minha proposta que, não demorou muito, sobretudo, em razão dos prazos, foi transformada em um estudo de caso. Isso significou basicamente restringir o campo de observação a um indivíduo ao invés de um coletivo mais expressivo. A premissa era de que esse poderia ser o estopim para uma reflexão mais cuidadosa, talvez, um desdobramento desse primeiro momento. Meu plano, então, é descrever situações do meu trabalho de campo expondo alguns aspectos do diálogo que fiz entre etnomusicologia e história oral pretendendo superar os desafios conceituais e metodológicos com os quais me deparei. Começo, portanto, discutindo o lugar do indivíduo nas pesquisas com história oral.

MEMÓRIA MUSICAL ENQUANTO ACONTECIMENTO

Sabe-se que memória é um termo geralmente associado a armazenamento e lembrança. Na Grécia arcaica, a memória possuía um sentido místico e metafísico. Na sociedade grega daquela época, o poeta – figura central no acionamento das lembranças – era praticamente considerado um transmissor das mensagens divinas. Nesse sentido, ele se apresentava quase como um porta-voz de Mnemosine, deusa da recordação e do esquecimento. Esquecendo os aspectos relativos ao mundo dos mortais o poeta poderia ter acesso à lembrança dos elementos essenciais, o que significava ter acesso às verdades eternas. (Duarte, 1983).

Essa imagem talvez sugira a noção de que quando falamos em memória, falamos de um evento muito mais individual que coletivo. Contudo, suas elaborações dependem também de interações sociais que influenciam significativamente na escolha das lembranças. Sobre esse

2 Para maiores detalhes sobre a origem e trabalho do grupo Musicultura Cf. Araujo, Samuel et al., 2006.

3 O debate sobre pesquisa-ação é extenso e não é objeto dessa comunicação. Para uma aproximação com o tema Cf. Thiollent, 2004 sem contar a obra do educador Paulo Freire entre as quais sugiro Freire, 1996.

4 Utilizo as idéias de som e acústica como sinônimas, embora existam autores que as definam como diferentes ou até mesmo divergentes. No uso que faço dos termos, estou mais preocupado em transmitir a noção clássica de "sons humanamente organizados" cunhada por Blacking (1973).

aspecto, é relevante dizer que:

> A memória é também uma construção do passado, mas pautada em emoções e vivências; ela é flexível, e os eventos são lembrados à luz da experiência subseqüente e das necessidades do presente. (Ferreira, 2002, p.321).

Diante do exposto, cabe dizer que no meu trabalho não me interessei por seguir os passos da fenomenologia da lembrança, fazendo uma abordagem da memória tomando-a exclusivamente em seu sentido abstrato. Meu desejo foi muito mais o de encarar, como orienta Alberti (2004, p. 36), "[...] a possibilidade de se tomar a ação de constituição de memórias como objeto de estudo". Assim, meu foco foi menos nos aspectos cognitivos que o tema certamente sugere. Ao invés disso, propus-me a observar e entender um conjunto de situações que colaboraram – e colaboram – com a confecção de determinadas lembranças sobre o passado musical da Maré, ou seja, tentei descrever e compreender situações em que a memória transparecia enquanto ação sobre o passado, na sua condição, portanto, de acontecimento[5]. A tarefa não foi fácil tendo em vista a pouca documentação organizada sobre esse assunto no bairro.

Um dos grandes trunfos da metodologia da história oral está na sua preocupação em documentar algo. A interação entre entrevistador e entrevistado não é, portanto, uma conversa sem propósito. Está em jogo a construção de um documento, de uma fonte de pesquisa. A pergunta pertinente, então, é: o que documenta uma entrevista de história oral? (Alberti, 2004).

Há pelo menos duas dimensões importantes em uma entrevista de história oral. A primeira está relacionada à interlocução entre os envolvidos no ato da entrevista. Essa interlocução sempre deixará sua marca no registro final, no documento resultante da conversa. Por meio de uma entrevista de história oral, é possível obter vestígios desse momento em que duas ou mais pessoas interessadas em conversar, entre outras coisas, sobre assuntos pretéritos, não puderam evitar a condição de seres de um presente que, em razão da entrevista, deixarão suas marcas enquanto tais à posterioridade. (Alberti, 2004).

A outra dimensão diz respeito aos acontecimentos narrados e as percepções relacionadas aos mesmos. Quero dizer com isso que toda entrevista de história oral relata acontecimentos, veicula, portanto, uma série de informações. Mas, não é nessa característica que encontramos a especificidade da história oral. Simultaneamente a esse conteúdo informativo, ela agrega um conjunto de elaborações que, por sua vez, refletem uma determinada visão desses mesmos acontecimentos. Aqui, então, diferente da situação anterior, "[...] a entrevista de história oral é resíduo de uma ação específica, qual seja, a de interpretar o passado". (Alberti, 2004, p. 35).

5 Para enfatizar essa atuação da memória sobre as lembranças pretéritas, Pollak trabalha com a noção de trabalho de enquadramento da memória. Cf. Pollak, 1989, 1992.

Não resta dúvida que o caráter seletivo da memória exige precaução e apurada percepção dos elementos que a condicionam. Entretanto, o fato de trabalhar com vestígios extremamente seletivos não deve desmotivar o pesquisador. Antes, ele deve tentar compreender os filtros responsáveis pelas seleções daquilo que Llorca (2003) chamou de rememoração criadora. Seguindo o conselho de Ginzburg (2006, p. 16): "O fato de uma fonte não ser objetiva (mas nem mesmo um inventário é objetivo) não significa que seja inutilizável". Ao invés de ser encarada como um fator limitador à identificação de sentido, a subjetividade – marca característica de qualquer documento de história oral – deve ser assimilada como propulsora de novos significados, colaboradora na produção de novas interpretações.

Uma primeira conclusão se apresenta: qualquer pesquisa que utilize a metodologia da história oral terá a possibilidade de tratar de acontecimentos passados e, inevitavelmente, da forma como esses mesmos são lembrados, permitindo, por sua vez, estudar objetivamente as pessoas e grupos envolvidos na investigação.

Partindo de todas essas afirmações, podemos dizer, então, que as entrevistas de história oral documentam uma determinada realidade. A ação de documentar, entretanto, não significa que a existência pretérita irá se repetir, como se o documento a espelhasse, sendo suficiente para defini-la. Às entrevistas de história oral, sempre cabe lançar esforços interpretativos, empenhando-se na averiguação do que documentam exatamente. (Lima, 1986).

MEMÓRIA DOS SONS E OS SONS DA MEMÓRIA

Um dos meus principais desafios nessa pesquisa sobre a memória musical da Maré foi construir uma fala sobre o campo sonoro tendo em vista os artefatos com os quais fui levado a trabalhar. Quando falo em campo sonoro, estou levando em consideração o termo *soundscape*[6] *de Schafer (1991, 2001)*. Foi ele quem desenvolveu a idéia de tornar o ambiente acústico em um campo de pesquisa. Em seu livro "A afinação do mundo", ele quis mostrar a maneira como, no decorrer do tempo, a paisagem sonora se transformou e, possivelmente, influenciou o comportamento humano. (Schafer, 2001).

Na definição do autor, *soundscape* trata-se de um ambiente sonoro tomado como um campo de estudo. Em suas próprias palavras:

> "A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagens sonoras*. [...] Uma paisagem sonora consiste em eventos *ouvidos* e não em objetos *vistos*". (Schafer, 2001, p. 23-4, grifos do autor).

Pela definição que Schafer (2001) oferece do termo, sinto-me autorizado a dizer que

6 No Brasil o termo é comumente traduzido como paisagem sonora.

minha pesquisa foi uma investigação que buscou por uma parcela da paisagem sonora da Maré. Porém, o acesso a esse passado foi feito por meio de artefatos documentais cujo manuseio precisou ser cuidadoso.

Só para lembrar, meu estudo concentrou-se nas práticas musicais de migrantes nordestinos que se instalaram na cidade do Rio de Janeiro – mais especificamente na Maré quando da sua expansão territorial e populacional, ou seja, décadas de 1960 e 1970. Para descrever essas práticas, decidi fazer um estudo de caso, o que me levou a travar contato com as lembranças de um retirante paraibano, compositor e também morador da Maré desde o início da década de 1970.

De modo simultâneo, a entrevista de história oral permite tratar de um ocorrido e das formas particulares como ele é lembrado. Nessa perspectiva, os dados que fui obtendo fizeram-me concentrar minhas observações em duas frentes: o passado sonoro do bairro – desde o início um fator de interesse – e operações específicas engendradas pelo meu interlocutor – junto comigo – no enquadramento desse mesmo passado, o que, por sua vez, correspondeu a um uso e conformação específica dos sons.

Para evitar qualquer confusão aproveito-me de explicações fornecidas pelo historiador Peter Hüttenberger (apud Alberti, 2004). Na concepção do autor, as marcas do passado podem ser percebidas por meio de dois tipos de vestígios: os resíduos de ação e os relatos de ação. A diferença entre um e outro pode ser verificada com base nas seguintes palavras:

> "O típico resíduo de ação seria o clássico documento de arquivo – pedaço de uma ação passada –, enquanto o relato de ação, posterior a ela, poderia ser exemplificada por uma carta que informa sobre uma ação passada, ou ainda por memórias e autobiografias". (Alberti, 2004, p. 33-34).

Trabalhando com a história oral, assumi que não me interessava abordar o passado sonoro da Maré travando contato apenas com resíduos de ação, antes, dispus-me a tomar relatos de ação – ou metacomentários de ação – igualmente como referências. Para o caso do meu trabalho, os relatos de ação considerados foram justamente aqueles em que Dito Félix (meu interlocutor) e eu interagimos por ocasião de uma entrevista. Contudo, cabe a ressalva, meus diálogos com Dito Félix não se configuram exclusivamente enquanto relatos de ação. Na concepção de Hüttenberger:

Uma autobiografia é e quer ser principalmente um "relato" de ações passadas do ponto de vista de uma pessoa. Mas ela também pode ser parte de uma ação e, por isso, "resíduo". Tanto assim é que, alguns indivíduos guardam provisoriamente suas autobiografias, porque receiam conseqüências políticas ou de outro tipo. Eles acreditam que seu texto contém um potencial de possibilidades de ação, podendo, com isso, desencadear novas ações. As autobiografias querem

instruir os leitores e impingir-lhes uma visão especial dos acontecimentos. (Hüttenberger apud Alberti, 2004, p. 34).

Assim, na medida em que, por ocasião das entrevistas, foram se constituindo relatos de ação ou os enquadramentos da memória, inevitavelmente, como seres históricos de uma realidade presente, Dito Félix e eu produzimos também resíduos de ação. Isso permite dizer, portanto, que:

> [...] a entrevista de história oral é resíduo de uma ação específica, qual seja, a de interpretar o passado. [...] Tomar a entrevista como resíduo de ação, e não apenas como relato de ações passadas, é chamar a atenção para a possibilidade de ela documentar as ações de constituição de memórias – as ações que tanto o entrevistado quanto o entrevistador pretendem estar desencadeando ao construir o passado de uma forma e não de outra. (ALBERTI, 2004, p. 35).

Diante de tudo isso, considero meu trabalho uma investigação que envolve a descoberta, descrição e análise de determinadas conformações sonoras simultaneamente a um exercício de formulação, documentação e preservação de memórias. Estou, nesse sentido, me mexendo em um campo onde a etnomusicologia colabora com a musicologia histórica, a história, a arquivística, com os estudos de memória entre outras disciplinas.

Adaptando a discussão e esclarecimentos acima prestados aos meus interesses, avaliei pertinente a construção de duas categorias. Com elas senti-me apto a realizar uma abordagem congruente com as metas que vim desenhando, assimilando mais e melhor os documentos com os quais tive contato. Resolvi chamar a primeira delas de memória dos sons. Ela corresponde a todo conjunto de artefatos capaz de depor sobre o passado sonoro da Maré. Na verdade, são os vestígios – resíduo de ação – desse passado: fonogramas, fotografias, objetos, carteirinhas atestando filiação a blocos carnavalescos ou escola de samba, todos aparecendo como elementos de uma lista praticamente infinita. Já a outra categoria foi batizada com o nome de sons da memória. Essa, por sua vez, refere-se aos depoimentos oferecidos por Dito Félix através das entrevistas de história oral. É uma fala reflexiva sobre práticas sonoras pretéritas das quais ele participou ou teve notícia.

Do ponto de vista operacional, o uso dessas categorias obedeceu aos mesmos princípios apresentados na discussão anterior. Tentando simplificar, enquanto metacomentário de práticas sonoras com as quais Dito Félix teve algum contato ou vivência, as narrativas resultantes das entrevistas são equivalentes ao que Huttenberger (apud Alberti, 2004) chamou de relato de ação, isto é, está em evidência a reconstrução de um passado ou, os usos do passado pelo presente. Concluindo a correspondência, resta apenas recuperar o fator documentação envolvido nas entrevistas. Isso significa que, por meio de um registro em áudio, determinadas ações foram

congeladas, fazendo com que elas possam ocupar formatos e suportes variados o que, potencialmente, permite que sejam perpetuadas e, desse jeito, compartilhem igualmente da condição de resíduo de ação ou, seguindo minha proposta, memória dos sons.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. **História oral**: a experiência do Cpdoc. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1989.
_____. **Ouvir contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ARAUJO, Samuel et al. A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré. **Revista Transcultural de Música**, Barcelona, no. 10, dez. b2006. Disponível em: http://www.sibetrans.com/trans/trans10/indice10.htm . Acesso em: 15 jan. 2007.

BLACKING, Jonh. **How Musical is Man**? Seatle: University of Washington Press, 1973.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2005. p. 183-191.

COOLEY, Timothy J. Casting shadows in the field: an introduction. In: BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. (Org.). **Shadows in the field**: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. Nova York: Oxford University Press, 1997.

DUARTE, Luiz Fernando. Três ensaios sobre pessoa e modernidade. **Boletim do Museu Nacional**: nova série antropologia. Rio de Janeiro, n. 41, p. 1-69, ago.1983.

DUMONT, Louis. **Homo hierarchicus**: o sistema das castas e suas implicações. Tradução de Carlos Alberto da Fonseca. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1997.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História, tempo presente e história oral. **Topoi**: Revista de historia do Programa de Pós-Graduação em história social da UFRJ, Rio de Janeiro, n. 5, 314-332, set. 2002.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. 7. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

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

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

LIMA, Luiz Costa. A narrativa na escrita da história e da ficção. In: ____. **A aguarrás do tempo**: estudos sobre a narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p.15-121.

LLORCA, Marlene Albert. La memoria de las narraciones de tradición oral: una

rememoración creadora. **Historia, Antropología y Fuentes Orales**, Barcelona, no. 30, p. 83-90, 2003.

PINTO, Tiago de Oliveira. Cem anos de etnomusicologia e a "era fonográfica" da disciplina no Brasil. ENCONTRO NACIONAL DE ETNOMUSICOLOGIA, 2., 2004, Salvador. **Anais...** Salvador: ABET/CNPq/Contexto, 2005. p.103-124.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 3, 1989. Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/43.pdf. Acesso em: 06 dez. 2006.

_____. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 10, 1992. Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104.pdf. Acesso em: 06 dez. 2006.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na História Oral. **Projeto História**: Revista do programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, p. 13-50,1997.

PRINS, Gwyn. História oral. In: BURKER, Peter. (Org.). **A escrita da história**: novas perspectivas.Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 163-198.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada [et al.]. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

_____. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada pelo atual estado do mais neglicengiado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVA, Alexandre Dias da. **As águas da Maré encontram-se ao rio**: a construção de uma memória coletiva para a Maré, diálogos e tensões. 2006. 83 f. Monografia (Graduação em História)- Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SILVA, Cláudia Rose Ribeiro da. **Maré**: a invenção de um bairro. 2006. 238 f. (Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais) - Centro De Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/cursos/bensculturais/teses/CPDOC2006ClaudiaRoseRibeirodaSilva.pdf. Acesso em: 14 maio 2008.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 13. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

SOBRE A CONSTITUIÇÃO DE UM SABER ANTROPOLÓGICO SOBRE MÚSICA: A ANÁLISE DE PARTITURAS COMO TRABALHO DE CAMPO

Tatyana de Alencar Jacques
taty.aj@gmail.com
Doutoranda PPGAS/UFSC

Resumo
Esse é um ensaio de caráter teórico, que discute a constituição de uma Antropologia da Música definida não por um objeto de pesquisa específico, mas por sua forma particular de produzir conhecimento. O objetivo é refletir sobre o que pode ser considerado trabalho de campo. Com isso, busco mostrar que o campo não consiste num tipo de lugar específico, mas que é o "olhar" articulado com toda a teoria da disciplina que constitui determinado fenômeno como campo. Iniciarei meu texto traçando um histórico das principais questões que marcam a constituição da Antropologia da Música. Em seguida, abordarei a relação entre a análise de partituras e a Antropologia. Nessa parte, tratarei especificamente dos trabalhos de Menezes Bastos (1989, 1999) sobre a música Kamayurá e também abordarei brevemente algumas questões com as quais venho me deparando em minha pesquisa de doutorado, que tem por assunto a obra sinfônica *Descobrimento do Brasil* (1937) de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Partindo das questões suscitadas pela crítica da autoridade etnográfica e pela crise da representação, que marcam a Antropologia a partir da década de 1980, busco refletir sobre os limites, recursos e artifícios do emprego de determinadas metáforas e categorias para apreender o fenômeno que percebemos como música. Com isso, a pesquisa contribui para a reflexão sobre a produção de conhecimento a partir da articulação do conceito de música.
Palavras-chave: Antropologia da Música; trabalho de campo; análise musical.

Abstract
This is a theoretical paper that discusses the constitution of the Anthropology of Music defined not by a specific object of research, but by its particular way of producing knowledge. The aim is to think on what could be considered fieldwork. Thus, I put in evidence that the field is not a kind of place. It is the "anthropological look" which mobilizes the whole theory of the discipline that constitutes some phenomenon as fieldwork. I begin by tracing a brief history of Anthropology of Music main issues. Then, I address the relationship between the analysis of sheet music and Anthropology. In this part, I approach the work of Menezes Bastos (1989, 1999) about the Kamayurá music. I also discuss some problems of my PHD research on Villa-Lobos' (1887-1959) symphonic work Descobrimento do Brasil (Discovery of Brazil) (1937). Based on the critics of ethnographic authority and on the crisis of representation that emerges on anthropological theory since the 1980s, I consider the limits, resources and tricks of the usage of certain categories and metaphors to capture the phenomenon perceived as music. Thus, the research contributes to the reflection on the production of knowledge through the articulation of the concept of music.

Keywords: *Anthropology of Music; fieldwork; musical analysis.*

As origens da Antropologia da Música remontam à Musicologia Comparada, que surge no século XIX, em oposição à Musicologia Histórica, esta tratando da música ocidental "civilizada" e aquela da música "primitiva". Ancorados no evolucionismo cultural, corrente que defende que se a natureza humana é constante, os povos passariam pelas mesmas etapas de desenvolvimento, os autores ligados à Musicologia Comparada buscam realizar uma espécie de "história natural do desenvolvimento das estruturas e formas musicais" (Seeger, 2006, p. 349). O trabalho de John Rowbotham, que analisa a música a partir de três etapas - do tambor, da flauta e da lira -, é exemplo desse tipo de empreendimento.

Entretanto, nas primeiras décadas do século XX o evolucionismo cultural é revisto, notadamente por Boas e por Malinowski. Nos Estados Unidos, Boas (2005) articula o relativismo e a ideia de que cada cultura segue seu próprio curso para explicar a diversidade humana. Ligado ao funcionalismo inglês, Malinowski defende o "estar lá", a experiência da observação participante, como fonte privilegiada de produção do conhecimento antropológico. Com isso, é o primeiro antropólogo a conduzir uma investigação em língua nativa e viver longamente entre as pessoas com quem pesquisa.

No que concerne à Musicologia Comparada, nessa época, o estudo da difusão de traços culturais - ou musicais - no espaço emerge como opção metodológica. Destaca-se, entre esses estudos, a elaboração de um esquema de ciclos para a classificação de instrumentos por Curt Sachs, que desenvolve a ideia de que o aparecimento de instrumentos semelhantes em diferentes pontos não estaria ligado à convergência evolutiva, mas à sua difusão a partir de um centro (Reynoso, 2005).

Após a Segunda Guerra Mundial, a expressão Musicologia Comparada é paulatinamente substituída por Etnomusicologia (Menezes Bastos, 1995). Surge um novo tipo de estudo etnográfico sobre música, que focaliza "o papel da música em uma sociedade e sua interação com o contexto cultural, histórico e social" (Reynoso, 2005, p. 111). As premissas teórico-metodológicas desses estudos se relacionam às ideias do funcionalista Radcliffe-Brown, retomadas nos anos 1950 por Evans-Pritchard, segundo as quais, o objetivo da Antropologia é apreender a vida social como "um conjunto de partes inter-relacionadas" (Evans-Pritchard, 1972, p. 119), ou seja, compreender as sociedades como sistemas de relações.

O livro de Merriam, *The Anthropology of Music* (1964), é um marco para essa linha de abordagem. Ele consiste em um manual com diretrizes teórico-metodológicas para a Etnomusicologia, concebida por Merriam como "o estudo da música na cultura" (p. 6). Merriam considera a Etnomusicologia como uma disciplina ao mesmo tempo "de campo e de laboratório" (p. 37). Entretanto, enfatiza a importância do trabalho de campo, criticando os etnomusicólogos "de gabinete" acerca de suas elaborações de teorias que falham quando testadas em campo e de

suas análises de material coletado por terceiros.

De acordo com Merriam, a compreensão de uma estrutura musical depende da observação do comportamento que a produziu: "toda a música é um comportamento padronizado" (p. 27). Com isso, como observa Menezes Bastos (1995), Merriam constitui um paradoxo entre som e comportamento no qual a música é reduzida à pura sensorialidade. Para Menezes Bastos, Merriam apenas abre espaço para a apreensão do significado da música quando, em escritos posteriores, define a disciplina como o "estudo da música como cultura". Essa proposição expande os horizontes das pesquisas sobre música uma vez que trata do "sentido da música como algo socialmente codificado em sua estrutura" (Menezes Bastos, 1995, p. 37).

O trabalho de Blacking (1974) também é considerado como fundamental para a configuração da Antropologia da Música. O autor define a Etnomusicologia como "o estudo dos diferentes sistemas musicais do mundo" (p. 3), que têm por objetivo investigar o lugar da música na experiência humana, concebida aqui como um todo. Blacking considera que a música é sempre sujeita à "regras não musicais" (1995, p. 230) e que o etnomusicólogo deve "produzir análises culturais sistemáticas da música que expliquem como um sistema musical é parte de outros sistemas de relação em uma cultura" (1974, p. 25). Assim, a análise da música não poderia ser separada da análise de sua função social. Com isso, além de articular a concepção de sociedade como sistema de Evans-Pritchard, Blacking reafirma o paradoxo de Merriam entre som e comportamento. Desta forma, a crítica de Menezes Bastos também se aplica a Blacking. Vale recuperar a alusão de Menezes Bastos *À Prece* de Mauss: "A música é social não só por seu conteúdo, mas por sua forma" (1995, p. 11).

Nos anos 1980, a concepção de etnografia inaugurada por Malinowski é posta em questão. Emerge o que autores como Clifford (2002) e Marcus e Fischer (1986) definem como crise da representação. Clifford problematiza a questão da "autoridade etnográfica", o "estar lá" como forma legítima de produção da verdade, discutindo as implicações políticas e epistemológicas da representação da alteridade. Também emergem reflexões sobre a "repatriação da antropologia" (Marcus e Fischer, 1986), provindas principalmente dos trabalhos de antropólogos que após realizarem pesquisas em outras culturas, desenvolvem um aparato crítico para olhar para sua própria cultura. O antropólogo passa a não apenas transformar "o exótico no familiar", mas o "familiar em exótico" (DaMatta, 2000, p. 157).

Nessa época, ocorre um aumento considerável no campo de atuação da Etnomusicologia. A música começa a ser abordada enquanto "um sistema significante pleno" (Menezes Bastos, 1995, p. 39). Além disso, as músicas populares urbanas também são tomadas como objeto de estudos legítimo, a Etnomusicologia não mais se caracterizando como ciência das músicas

exóticas. A disciplina passa a se definir pela articulação de determinados conceitos e categorias como "prisma por meio do qual a realidade observada sofre um processo de refração" e que constituem o "olhar", "ouvir" e "escrever" característicos da Antropologia da Música (Cardoso de Oliveira, 2000, p. 19). É tendo isso em vista, que busco me voltar para a questão da análise musical. Mas o que estou aqui considerando análise musical? Interesso-me pelas categorias empregadas não apenas para organizar, mas para produzir dados referentes aos sistemas que chamamos de música.

Assim, o próprio termo música já consiste em um conceito analítico. Pois, afinal, o que é música? É interessante notar que não há consenso mesmo no que diz respeito aos conceitos nativos do antropólogo: Merriam (1964), por exemplo, define música como alturas e ritmos convencionados entre os membros de uma sociedade; Blacking (2005) como sons organizados de acordo com padrões culturais; Seeger (2006) como uma comunicação constituída por sons estruturados.

Voltando à crise da representação, esse momento de questionamento das premissas da disciplina implica em uma revisão da forma com que a Antropologia articula seus conceitos chaves. Wagner (1981), por exemplo, problematiza a noção de cultura, considerando-a como uma "invenção" que permitiria o controle da experiência de campo. Para Wagner, o antropólogo não aprenderia outra cultura, mas a compreenderia como uma transformação da sua. Fica evidente, desta forma, a questão da reflexividade da etnografia, que se assume como constituinte daquilo que pretende investigar, acabando por olhar para si mesma, dobrar-se sobre si mesma (Foucault, 1999). Latour (2007), por sua vez, problematiza a ideia do social como um domínio específico. Para ele, o social não existiria por si mesmo, não haveria coletividades com limites previamente demarcados, mas essas emergiriam no contexto da pesquisa. Com isso, o social seria uma "questão de interesse" e não uma "questão de fato", o que implica na aceitação de que o fato é fabricado.

A questão da reflexividade da etnografia também é tratada por Strathern (2006), que aponta que o fato de conceitos como os de indivíduo ou de sociedade serem úteis à análise antropológica não implica em que esses conceitos tenham equivalência nos universos que pesquisamos. Eles funcionariam, antes, como molduras para a compreensão: "As ideias deles precisam ser expressas por meio das formas que damos às nossas ideias". Com isso, a autora propõe a conscientização dos contornos de "nossos próprios pensamentos" (p. 45). Ela evidencia que a articulação da linguagem é ao mesmo tempo recurso e limitação. Seu propósito é deslocar nossos conceitos "por meio de diferentes construtos (...) para sugerir uma analogia com a visão 'deles'" (p. 46).

É tendo em vista essa discussão que percebo que, no lugar de buscar definições de mú-

sica, talvez seja mais interessante assumir uma perspectiva reflexiva, que leve em conta que música é um conceito do pesquisador, deslocado para compreender o universo do outro, uma "invenção" articulada para apreender o fluxo da experiência. Desta forma, música seria antes uma "questão de interesse" do que uma "questão de fato". Então, a pergunta "o que é música?" é substituída por "para onde os antropólogos olham quando fazem análise musical?".

Análise musical e trabalho de campo

Com a crítica à autoridade etnográfica e a questão da repatriação da Antropologia, o lugar do trabalho de campo na disciplina também tem sido discutido. Não pretendo questionar a importância do trabalho de campo, pois o considero central. Minha intenção é, antes, refletir sobre o que pode ser considerado trabalho de campo.

Nas últimas décadas os antropólogos vêm direcionando seus olhares para os mais variados campos. Antropólogos têm feito, por exemplo, etnografias a partir de textos históricos, como no caso de *Ilhas de História* (1990) de Sahlins. Emergem também, as meta-etnografias, no estilo de Clifford (2002) e Stocking Jr (1992), que situam a própria constituição da Antropologia como forma de apreender o mundo. É claro que, como já observa Stocking Jr, pesquisar em arquivos históricos é uma forma bastante particular de pesquisa de campo: "Você não pode questionar diretamente informantes mortos; nem precisa se preocupar com suas reações e sobre como sua pesquisa pode afetar suas vidas" (p. 13). No entanto, qual pesquisa de campo não tem seus limites e particularidades?

Percebo que o campo não consiste num tipo de lugar específico, mas que é o olhar articulado com toda a teoria da disciplina - no caso da Antropologia da Música antes o ouvir - que constitui determinado fenômeno como campo. Tenho pensado meu trabalho sobre a obra sinfônica *Descobrimento do Brasil*, de Villa-Lobos, no qual pesquiso em periódicos, cartas, fonogramas, partituras e programas de concerto, sob essa perspectiva. Caminhos semelhantes já foram percorridos por Menezes Bastos (1996), que analisa letra e música de *Feitio de Oração,* de Noel Rosa, assim como por Viveiros de Castro e Araújo (1977) e por DaMatta (1977), que abordam questões sócio-antropológicas pertinentes a partir da análise de obras literárias.

A análise de uma obra musical não consiste apenas no trabalho sobre partituras, como já disse, o próprio conceito de música já é analítico. Contudo, tratarei especificamente de como percebo a relação entre partituras e as questões teórico-metodológicas que caracterizam a Antropologia. Uma partitura é um sistema de coordenadas que transcreve – ou congela - aquilo que em determinado contexto - que se convencionou chamar de ocidente - se considera música. Ela é, então, pensada a partir de algumas metáforas descritivas e de determinadas categorias,

que nesse sistema são consideradas propriedades do som. Com isso, como todo sistema de coordenadas, a partitura limita e constrange os fenômenos sonoros que pretende descrever, capturando-os por meio de categorias que constitui como significativas.

Note-se que é devido a sua configuração a partir de uma forma específica de se pensar música, que desde o trabalho de Merriam (1964) e Blacking (1974), o emprego de transcrições musicais já vem sendo discutido e problematizado, pois dificilmente as metáforas e categorias do pesquisador coincidirão com as de seus interlocutores e, com isso, parte do universo nativo será desconsiderada. No entanto, a notação típica da música ocidental nunca foi abandonada pela Antropologia, o que percebo se dever ao fato de que, por mais que – em uma alusão a Viveiros de Castro (2002)– o antropólogo realize experimentos com os conceitos nativos – não se desfaz de suas próprias molduras de compreensão. Com isso, como o que Strathern (2006) aponta acerca da articulação dos conceitos antropológicos para pensar o trabalho de campo, o emprego da transcrição musical consiste em comparação e contraposição de universos.

Percebo que um primeiro movimento no sentido encarar a análise de uma partitura musical como trabalho de campo seria buscar identificar e descrever as categorias através das quais ela opera. Olhando para a primeira página dos manuscritos de *Descobrimento do Brasil* consigo distinguir: 1- título da obra; 2- identificação de sua forma (*suíte*); 3- identificação do compositor; 4- data e local; 5- indicação de andamento (*largo*); 6- indicação de instrumentos (significância dos timbres); 7- indicação da tonalidade da peça (escalas); 9- indicação do número de tempos por compasso; 10- indicação das alturas das notas (organizadas em uma gama que sobe do mais grave ao mais agudo - note-se a metáfora espacial); 11- indicação da intensidade das notas (forte ou fraco - outra metáfora); 12- ligaduras que indicam fraseado musical (analogia com a linguagem).

O segundo movimento seria buscar problematizar essas categorias a partir da teoria antropológica. Para isso, é interessante observar como elas vêm sendo deslocadas - recuperando o sentido que Strathern (2006) dá ao termo - e, assim, empregadas como ferramentas metodológicas para a apreensão daquilo que percebemos como música em outras culturas. Percebo o trabalho de Menezes Bastos (1989, 1999) sobre a música dos índios xinguanos Kamayurá (1989, 1999) como paradigmático nesse sentido. Menezes Bastos identifica as categorias que constituem o sistema de conhecimento acústico Kamayurá por meio de comparações contínuas com as categorias de sua própria cultura. Por exemplo, no que diz respeito às metáforas espaciais para a compreensão do som, aponta que se em sua cultura o som é representado de forma linear – do grave ao agudo – os Kamayurá o conceitualizam volumetricamente.

Em sua tese (1989), o autor realiza uma etnografia do ritual *Yawari*, articulando em suas análises dois conceitos chaves emprestados da música ocidental: escalas e motivos. A escala é

considerada um paradigma, uma forma de classificar e criar hierarquias entre os sons. Como na música ocidental, as escalas Kamayurá são compostas por sons que apontam para um centro tonal, que funciona como "instância 'resolutiva' de um universo de tensões sonoras" (p. 258). No entanto, diferentemente de como é pensado na música ocidental – enquanto repouso - no sistema Kamayurá o centro tonal é o "lugar tenso para onde confluem todas as tensões de uma escala" (p. 497). Com isso, o autor aponta que os sons de uma canção são apreendidos pela estrutura cognitiva Kamayurá como "um universo de 'semelhantes' que se relacionam entre si - 'parentes' (...) - e que partem e se direcionam para um núcleo engendrador" (p. 50). Assim, o autor considera o *Yawari* "um simpósio sobre o parentesco nas Terras Baixas" (: X). Nesse simpósio, o tema da alteridade seria expresso pelo contraste de estruturas tonais e motívicas. O motivo é concebido como nodo de articulação gramatical, "nível atômico" da sintática musical (p. 507). Note-se que além da concepção de motivo relacionada à abordagem estruturalista da linguagem - o motivo é, tal como o fonema, a unidade mínima de elaboração de contrastes que criam significado -, Menezes Bastos pensa o sistema escalar Kamayurá articulando a ideia de Lévi-Strauss de grupo de transformações. Segundo Lévi-Strauss, um grupo de transformações consistiria em uma estrutura, ou seja, um sistema de relações que introduziria ordem ao mundo da experiência. O autor desenvolve a noção para tratar, notadamente, dos mitos ameríndios, compreendidos como um sistema no qual o significado de um mito aponta para o mito de uma sociedade vizinha, só podendo ser compreendido em vista do grupo (2004).

É interessante observar como os conceitos e categorias do pesquisador são remodelados e complexificados pelas refrações do campo: o emprego de escalas e a constituição de centros tonais são ligados às relações de parentesco e os motivos expressam a alteridade. Note-se, ainda, a forma com que o autor articula a transcrição musical. Além dos sinais normalmente utilizados na grafia de partituras musicais, Menezes Bastos cria ferramentas mais adequadas para descrever os elementos musicais que não fazem sentido em seu sistema nativo. Elabora, com isso, um léxico que inclui signos que representam, por exemplo, "microtonalização" ou um "som oscilante, com limites microtonais" (1989, p. XV-XVI). Desta forma, assim como a representação própria ao texto antropológico, a escrita musical está em constante devir, vindo ao encontro da descoberta de diferentes concepções de música.

Em minha pesquisa, entretanto, deparo-me com um desafio diferente daquele enfrentado por Menezes Bastos, qual seja, percorrer o caminho da repatriação da análise musical antropológica. Poderia eu tratar de *Descobrimento do Brasil* como Menezes Bastos trata do *Yawari*? Para onde aponta o emprego de determinadas metáforas? E a elaboração de motivos e articulação de escalas? Poderiam ser as escalas de Villa-Lobos tratadas como um grupo de transformações? A notação musical é aqui uma forma discursiva tipicamente nativa, Villa-Lobos, ele mesmo,

transcreve suas ideias, registra aquilo que para ele é significativo como música. A coincidência quanto ao domínio da escrita musical e da utilização da própria categoria música, não implica, entretanto, que antropólogo e nativo concebam a questão da mesma forma. Vale recuperar de Velho (1999) a proposta de não somente transformar o familiar em exótico, mas vê-lo "como uma realidade bem mais complexa do que aquela representada pelos mapas e códigos (...) através dos quais fomos socializados" (p. 131).

Considerações finais

Nesse ensaio, busquei traçar um histórico de como percebo que a Antropologia da Música vem se constituindo como forma específica de produção de conhecimento. Busquei enfatizar que com a crise da representação etnográfica dos anos 1980 e com o consequente reconhecimento de que a etnografia é constituinte daquilo que pretende investigar, e de que o antropólogo dispõe de formas limitadas para apreender o mundo e o ponto de vista do outro, a própria escolha de conceitos para tratar, ou produzir, os dados de campo já constitui parte considerável da análise.

No que concerne à minha pesquisa de doutorado, coloquei apenas perguntas, para as quais, não sei se terei respostas. Entretanto, gostaria de finalizar meu texto apontando a centralidade de uma análise musical que investigue as formas específicas de se pensar e de se fazer música, assim como a relação dessas formas com visões de mundo particulares, para a compreensão dos significados constituintes da música de Villa-Lobos, de como o compositor criava sentido para o material sonoro com o qual trabalhava e de como ele se torna tão emblemático para a música e a cultura compreendidas como brasileiras.

Referências Bibliográficas

_____. Antropologia Cultural. Celso Castro (Org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
BLACKING, John. How Musical is Man? Seattle (EUA) e Londres: University of Washington Press, 1974.
_____. Music, Culture and Experience. In: Music, Culture and Experience: Selected Papers of J. Blacking. Reginal Byron (Ed.). Chicago: University of Chicago Press, 1995.
CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: O trabalho do antropólogo. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora UNESP, 2000.
CLIFFORD, James. A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.
DAMATTA, Roberto. Poe e Lévi-Strauss no campanário ou a obra literária como etnografia. In: Ensaios de antropologia estrutural: o carnaval como um rito de passagem. Petrópolis: Vozes, 1977.
_____. Relativizando: uma introdução à Antropologia Social. Rio de Janeiro:

Roxo, 2000.
EVANS-PRITCHARD, E.E. Antropologia Social. Lisboa: Edições 70, 1972.
FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. São Paulo: Martis Fontes, 1999.
LATOUR, Bruno. Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory. Oxford; Nova York: Oxford University Press, 2007.
LÉVI-STRAUSS, Claude. Antropologia Estrutural. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.
_____. O Cru e o cozido. São Paulo: Cosac& Naif, 2004. _____
MALINOWSKI, Bronislaw. Argonautas do Pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MARCUS, George E.; FISCHER, M.J. Anthropology as Cultural Critique: an experimental moment in the human sciences. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1986.
MENEZES BASTOS, Rafael José de. A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico interpretativa. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, 1989.

_____. Esboço de uma Teoria da Música: Para Além de uma Antropologia Sem Música e de uma Musicologia Sem Homem. In: Anuário Antropológico 93. Rio de Janeiro, 1995.

_____. A "origem do samba" como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?). In: Revista Brasileira de Ciências Sociais 31. São Paulo, 1996.
_____. A musicológica Kamayurá. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

MERRIAM, Alan. The Anthropology of Music. Illinois: Northwestern Press, 1964.
SAHLINS, Marshall. Ilhas de História. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
SEEGER, Anthony. Styles of Musical Ethnography. In: Comparative Musicology and Anthropology of Music. Bruno Nettl e Philip Bohlman (Ed.). Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1991.
STRATHERN, Marilyn. O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia. Campinas, SP: UNICAMP, 2006.
STOCKING JR, George W. The ethnographer's magic and other essays in the history of Anthropology. Nova York; Londres: The University of Wisconsin Press, 1992.
REYNOSO, Carlos. Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Volume I: Teorías de la simplicidad. Buenos Aires: SB, 2007.
VELHO, Gilberto. Individualismo e cultura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
WAGNER, Roy. The Invention of Culture. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1981.
VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; Araújo, Ricardo Benzaquem. Romeu e Julieta e a origem do estado. In: Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte. Gilberto Velho (org). Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
_____. Nativo Relativo. In: Mana 8 (1) . Rio de Janeiro Abril, 2002.

IVAN LINS: LINGUAGEM MUSICAL E TRAJETÓRIA

Thaís Lima Nicodemo e Antônio Rafael Carvalho do Santos
thaisnicodemo@gmail.com e rdsantos@unicamp.br
UNICAMP

Resumo
Essa pesquisa é dedicada ao estudo da produção e da carreira do compositor e intérprete Ivan Lins, buscando entender sua trajetória através da investigação da linguagem composicional de suas canções, assim como de sua relação com a indústria fonográfica e a mídia, no período que representa a fase de expansão internacional pela qual sua música passou, entre os anos 1970 e 1990. A perspectiva analítico-musical do trabalho pretende colaborar para a compreensão do processo de composição de Lins e do direcionamento de sua trajetória, tendo em vista que elementos particulares da linguagem musical podem estar relacionados com a significativa inserção de sua música no mercado internacional, em especial, no cenário do jazz norte-americano. Muitos dos procedimentos harmônicos utilizados pelo artista são comuns em composições jazzísticas, principalmente do período pós-*bebop* do jazz estadunidense. A partir dos anos 1970, Ivan Lins tornou-se um dos compositores brasileiros mais gravados no exterior, predominantemente por intérpretes do jazz, como Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, George Benson, Dave Grusin, Quincy Jones e Shirley Horn. O trabalho pretende contribuir para a compreensão da projeção de um artista representativo da música popular brasileira atual, ainda pouco estudado no meio acadêmico, visando compreender algumas linhas de força centrais de sua concepção musical.

Palavras-chave: Música popular brasileira, jazz, canção

Abstract
This research is dedicated to the understanding of Ivan Lins' trajectory as a composer and performer through the investigation of the compositional language of his songs, as well as of his relationship with the phonographic industry and media during the period that is recognized to represent the international expansion of his music. It has been taken into more detailed consideration the particular elements of musical language, specifically the harmony, that could be related with the substantial projection of his work internationally, specially within the North-American jazz scene. Since the 1970's Ivan Lins became one of the most recorded brazilian composers abroad, predominantly by jazz performers such as Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, George Benson, Dave Grusin, Quincy Jones and Shirley Horn. The objective of this research is to substantiate the understanding of Ivan Lins' contribution to Brazilian popular music as a whole and its international projection, recognizing through the analysis of his musical conception the importance of a body of work that hasn't been thoroughly addressed in academia.

Key words*: Brazilian popular music, jazz, song*

O compositor e intérprete Ivan Guimarães Lins nasceu em junho de 1945, no Rio de Janeiro. Começou a tocar piano e a compor aos 18 anos, em uma aprendizagem autodidata, tendo como referência cancionistas do jazz, como Cole Porter, Rodgers & Hammerstein, e da

bossa nova, como Luiz Eça, Carlos Lyra e Tom Jobim (Chediack, 2005, pp. 22-23). Projetou-se artisticamente no final dos anos 1960, inserindo-se nos festivais da canção promovidos por emissoras televisivas, consagrados a partir de meados da década. Despontou no I Festival Universitário da Canção, promovido pela TV Tupi, em 1968.

Lins integrou o "Movimento Artístico Universitário" (MAU), surgido em meados da década de 1960, no Rio de Janeiro, que reunia compositores como Sílvio da Silva Jr., Aldir Blanc, Luiz Gonzaga Jr. e César Costa Filho. Esse grupo de artistas visava divulgar sua produção e chamar a atenção do mercado fonográfico, através de participações nos festivais da canção, atingindo também o público universitário. Esse momento coincidiu com um dos períodos de mais severa repressão política, pós-AI-5, no qual diversos artistas haviam sido afastados do cenário cultural brasileiro. Nesse panorama, os novos compositores participantes do MAU atraíram a atenção do público e da mídia. Em 1970, dentre os integrantes do grupo, Ivan Lins se destacou como segundo colocado no V Festival Internacional da Canção (FIC), da rede Globo, com a canção "O Amor É o Meu País" (Ivan Lins/ Ronaldo Monteiro de Souza). Apesar da crítica gerada em torno do conteúdo da letra, politicamente descompromissada, e da influência do estilo *soul*, que contrariava a tendência nacional-popular que predominava no conteúdo das canções da época, Ivan Lins foi o único artista "estreante" do festival que obteve sucesso comercial expressivo, vendendo cerca de 80.000 cópias do disco "Agora" (Ivan Lins, 1970)[1], no qual gravou a canção "O Amor É o Meu País".

Nesse período, no qual a fórmula dos festivais da canção havia entrado em declínio, o FIC se transformou em um espetáculo televisivo, aliado aos interesses do governo militar, utilizado como meio de promoção dos produtos da indústria fonográfica (Scoville, 2008, p. 18). Com o êxito comercial alcançado pelos artistas do MAU no V FIC, a Rede Globo decidiu investir no gênero musical televisivo, criando o programa "Som Livre Exportação", integrado pelos membros desse grupo. Ivan Lins solidificou sua carreira estreitando seu vínculo com a televisão e passou a produzir canções para telenovelas da Rede Globo, como "A Próxima Atração" (1970-1971) e "Assim na Terra como no Céu" (1970-1971). Além disso, a canção "Madalena" (Ivan Lins/ Ronaldo M. de Souza) havia sido gravada por Elis Regina, no disco "Ela" (CBD-Phillips, 1971) tornando-se um grande sucesso na voz da cantora. Ivan Lins e Elis Regina passaram a ser os apresentadores do programa "Som Livre Exportação" e a programação passou a incluir artistas consagrados da música popular brasileira, visando obter maiores índices de audiência.

Com a súbita projeção, Lins gravou seu primeiro disco, "Agora" (1971, CBD/Forma), calcado nos estilos *soul*, *rhythm and blues* e *gospel*, que despontavam naquele período no Bra-

1 Segundo o IPOPE, 1971.

sil. O disco refletiu comercialmente os resultados favoráveis da exposição midiática do artista, alcançando rapidamente o primeiro lugar no IBOPE (1971) e ultrapassando a vendagem do disco "Roberto Carlos" (Roberto Carlos, 1970), que liderava o ranking, ao longo das 16 semanas que antecederam sua estréia.

Em 1971, Ivan Lins deixou o MAU e após o período de intensa exposição na TV Globo, decidiu romper o contrato com a emissora. Pouco tempo depois o programa "Som Livre Exportação" foi extinto. Seu segundo disco "Deixa o Trem Seguir" (Forma, 1971) não repetiu o mesmo êxito de vendagens do álbum anterior e seu LP subseqüente, "Quem Sou Eu?" (Phillips, 1972) foi mal sucedido comercialmente e resultou no rompimento de contrato com a gravadora Phillips.

Em 1972, a canção "Madalena" foi gravada pela intérprete do jazz Ella Fitzgerald no álbum "Jazz at Santa Monica Civic '72" (1972, Pablo, LP). Esse registro aponta para o início da projeção internacional da produção de Lins, que se intensificou no final dos anos 1970.

Na segunda metade dessa década, Ivan Lins inaugurou a parceria com o letrista Vitor Martins, em seu disco "Modo Livre" (RCA, 1974), com a canção "Abre Alas". A partir desse álbum, Lins solidificou a nova parceria e redirecionou o conteúdo de suas canções, criticadas anteriormente pela falta de engajamento, tornando-as mais politizadas. Essa característica se intensificou nos discos lançados posteriormente, como "Somos Todos Iguais Esta Noite" (EMI-Odeon, 1977), "Nos Dias de Hoje" (EMI-Odeon, 1978) e "A Noite" (EMI-Odeon, 1979), que trazem em seu repertório canções emblemáticas da crítica à situação política do Brasil no período, como "Aos Nossos Filhos", "Cartomante" e "Desesperar Jamais". Além de demarcar a mudança de atitude política das composições de Lins, o álbum "Modo Livre", evidencia a mudança estética de sua produção, perceptível desde seu modo de cantar, antes gritado e rouco, que passa a ser mais sutil, até a concepção dos arranjos, nos quais o *pop*, o *soul* e o *rock* são deixados de lado e passam a prevalecer a bossa nova, o jazz, o bolero e ritmos brasileiros, como samba, marcha e baião. O artista passa a utilizar com maior freqüência uma linguagem harmônica mais sofisticada, que se aproxima ao idioma jazzístico, com o uso contínuo de acordes com todas as extensões disponíveis, 9as, 11as e 13as, percorrendo caminhos harmônicos mais inusitados, que se distanciam da harmonia da música *pop*. Essas características prevalecem até hoje em suas composições.

Em 1979, um acordo com o produtor norte-americano Quincy Jones representou um importante marco na carreira de Ivan Lins. Jones selecionou vinte composições do artista para promovê-las no repertório de álbuns de intérpretes que produzisse, ficando, em troca, com 80% do lucro de seus direitos autorais. Alguns exemplos de canções de Ivan Lins inseridas pelo produtor no mercado internacional são "Dinorah, Dinorah" (Ivan Lins/ Vitor Martins), gravada por

George Benson (disco: "Give me The Night", Warner Bros/ Wea, 1980). Essa gravação recebeu a premiação do "Grammy", na categoria "melhor arranjo de jazz", em 1981. Outro exemplo é a composição "Velas Içadas" (Ivan Lins/ Vitor Martins), gravada pelo próprio Quincy Jones (disco: "The Dude", A&M Records, 1980), premiada na mesma categoria no "Grammy" do ano seguinte. A relação profissional com o produtor resultou na expansão de sua carreira para o mercado internacional. Durante a segunda metade da década de 1980, Ivan Lins consolidou sua trajetória internacional através de gravações e turnês nos Estados Unidos, Europa e Japão.

Através de levantamento de gravações da produção de Lins no exterior, pode-se perceber a predominância de gravações ligadas a intérpretes do jazz norte-americano. Alguns jazzistas que gravaram suas composições são: Diane Shurr, Shirley Horn, Toots Thielemans, Mark Murphy, Jane Monheit, Herbie Mann, Ella Fitzgerald, Quincy Jones, George Benson, Maria Schneider, Dave Grusin, Lee Ritenour, Paquito D'Rivera, John Patitucci, John Pizzarelli, Sarah Vaughan, Joe Pass, Carmen McRay, Betty Carter, Diana Krall, Jason Miles, Nancy Wilson, The Manhattan Transfer, dentre outros. A relação de Ivan Lins com o jazz pode ser compreendida pela maneira como se direcionou profissionalmente no mercado musical estadunidense, a partir do contrato com Quincy Jones, mas também pode estar ligada a fatores musicais de suas composições capazes de contribuir para a aceitação de sua música fora do país. Nesse sentido, pode-se considerar que Quincy Jones percebeu o potencial de exportação das composições de Lins, que por um lado carregam o exotismo da língua portuguesa e dos ritmos brasileiros e por outro, são marcadas por progressões harmônicas "sofisticadas", comuns à linguagem do jazz contemporâneo.

A música de Lins é muitas vezes associada ao jazz pela mídia, além de ter efetiva penetração no circuito de festivais internacionais de jazz[2] e de possuir grande inserção no mercado fonográfico internacional, com destaque para o cenário jazzístico, como mencionado anteriormente. Um dos princípios da harmonia do jazz, proveniente da música erudita européia, são as progressões V – I e II – V – I, que seguem o sentido anti-horário no ciclo de quintas (Hellmer & Lawn, 1996, p. 92). A partir do *bebop*, nos anos 1940, a harmonia do jazz passou a expandir essas relações, com alterações cromáticas, principalmente através do uso de dominantes substitutos. Nas décadas seguintes, buscou-se maior distanciamento do centro tonal e o uso de movimentos mais imprevisíveis se intensificou gradativamente. No final dos anos 1950, surgiu o "jazz modal" que introduziu novos conceitos de composição e de improvisação ao jazz, com o uso de escalas específicas, eliminando a tendência de condução de um acorde a outro e no

2 Algumas participações: Jakarta International Jazz Festival (Indonésia), Madrid Jazz Festival (Espanha), The Hague Jazz Festival (Holanda), Jazz n'Gaia (Portugal), Riviera Maya Jazz Festival (México), Veneto Jazz Festival (Itália), Monterey Jazz Festival (EUA), Ottawa International Jazz Festival (Canadá), Tokyo Jazz Festival (Japão), The Havana International Jazz Festival (Cuba), dentre outros.

mesmo período, despontou o *free jazz*, cujo intuito era se afastar dos preceitos convencionais, ligados à harmonia, melodia, ritmo, forma e improvisação. Os procedimentos harmônicos que demarcam as canções de Ivan Lins se assemelham com aqueles utilizados no jazz pós-*bebop*. Embora existam outros aspectos igualmente importantes para a compreensão da música de Ivan Lins, tais como melodia letras e concepção de arranjos, a ênfase na harmonia pode ajudar especificamente na compreensão da intersecção de sua música com o jazz, levando em conta a similaridade de práticas.

Para melhor ilustrar essas confluências, elencamos os recursos harmônicos mais característicos das composições de Lins, correlacionando-os com artifícios empregados em canções do repertório jazzístico do período pós-*bebop*, como o uso extensivo de cadências II – V, ampliação de relações acordais com o centro tonal, e o afastamento do centro tonal, através de modulações e cadências em áreas distantes da tonalidade principal.

Dentre os procedimentos jazzísticos empregados por Lins na harmonia de suas composições, a cromatização de movimentos harmônicos é uma de suas principais marcas distintivas e contribui para o caráter imprevisível de seu pensamento harmônico. Embora o uso extensivo de cadências II-V seja uma prática comum na música ocidental, esse procedimento acontece na música de Lins de maneira peculiar. O compositor emprega esses acordes estabelecendo relações não-diatônicas temporárias, distantes do centro tonal, que contribuem para criar uma tensão cromática na progressão da harmonia. Para ilustrar esse procedimento, selecionamos trechos curtos da harmonia de canções do artista, indicando a tonalidade e destacando o momento em que passa por esse tipo de cadência:

"Começar de Novo"
Tonalidade: sol# menor

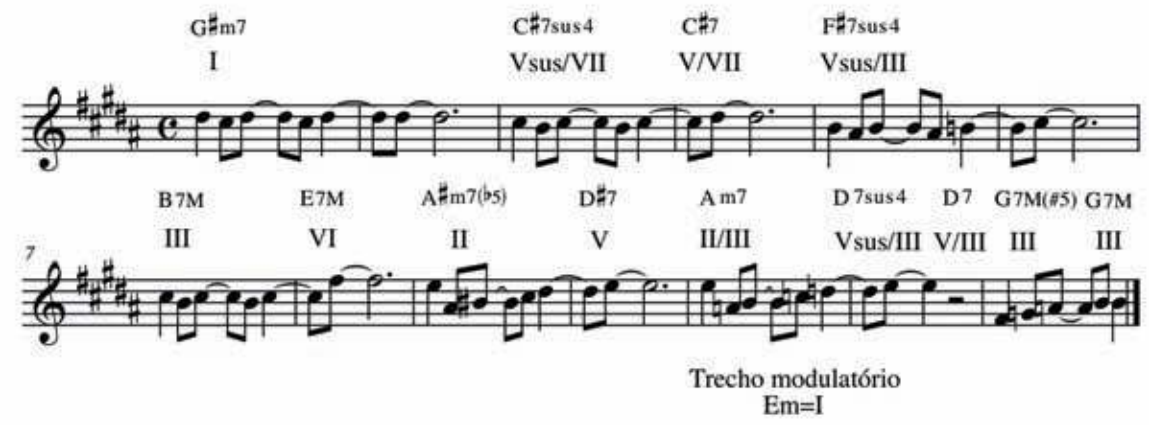


Fig.1. Trecho de "Começar de Novo"

No trecho acima, a partir do acorde Am7, a harmonia modula temporariamente para a tonalidade de mi menor, região distante do centro tonal inicial. A modulação acontece de maneira inesperada, com a cromatização dos acordes A#m7(b5) e D#7, II-V de sol#m que dirigem-se meio tom abaixo aos acordes de Am7 e D7sus4, II-V do III grau da nova tonalidade.

"Aparecida"
Tonalidade: si menor

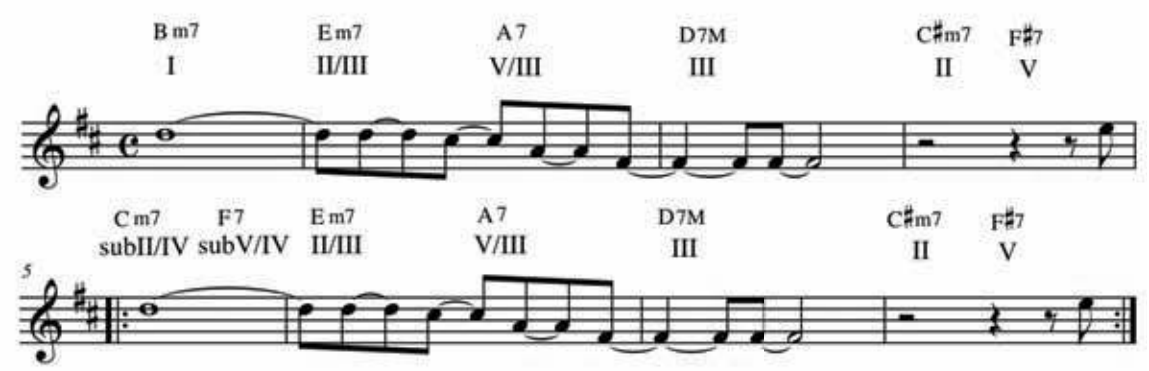


Fig.2. Trecho de "Aparecida"

No fragmento acima ocorre um procedimento semelhante ao anterior, no entanto não há modulações. Os acordes Cm7 e F7 relacionam-se ao campo harmônico da tonalidade como subdominante e dominante substitutos do IV grau, Em7. O efeito cromático também acontece, decorrente da harmonia que os precede, C#m7 e F#7, II-V, que não resolvem no primeiro grau esperado e descendem meio tom abaixo para os acordes Cm7 e F7.

"Somos Todos Iguais Nesta Noite"
Tonalidade: sol#m

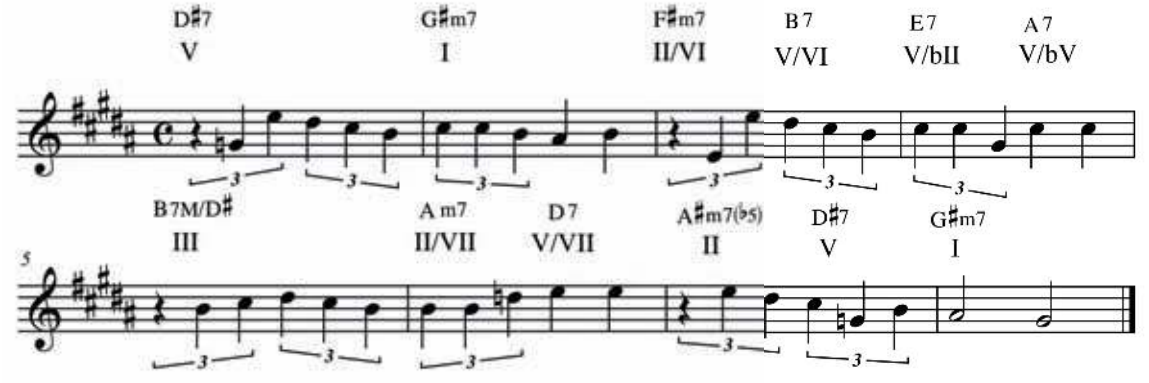


Fig.3. Trecho de "Somos Todos Iguais Nesta Noite

Nessa passagem, os acordes Am7 e D7 podem ser considerados II-V do VII grau do campo harmônico proveniente da escala de sol# menor melódica. A progressão estabelece uma relação cromática ascendente com os acordes seguintes A#m7(b5) e D#7.

Procedimentos similares podem ser encontrados em *standards* de jazz do período pós--*bebop*, como é possível observar nos exemplos abaixo:

"Four" (Miles Davis, 1964))
Tonalidade: Mib Maior

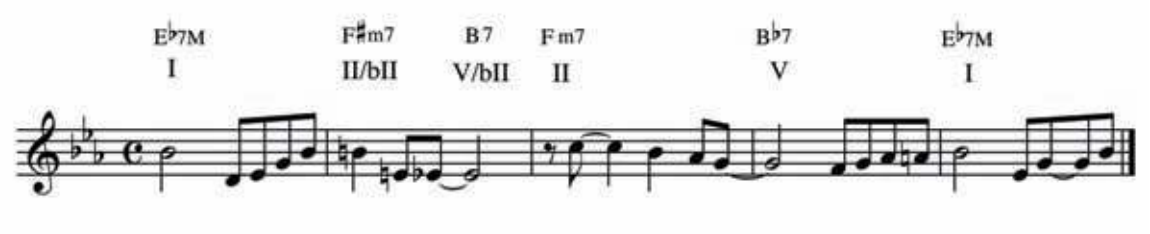


Fig.4. Trecho de "Four"

Na composição de Miles Davis, os acordes não-diatônicos F#m7 e B7 são II-V de mi, região distante do centro tonal. Estabelecem uma relação cromática com os acordes seguintes, II-V da tonalidade.

"Round Midnight" (Thelonius Monk, 1947)
Tonalidade: mib menor

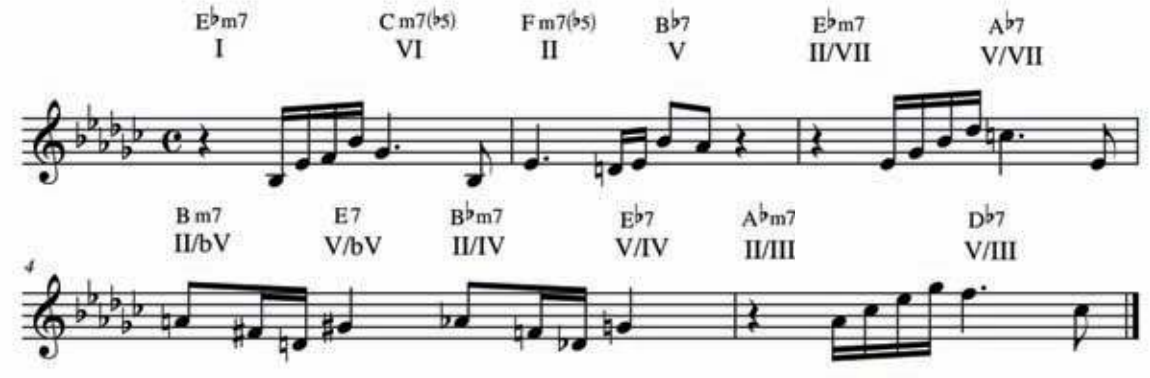


Fig.5. Trecho de "Round Midnight"

Nesse segmento, os acordes de Bm7 e E7 são II-V não-diatônicos e criam uma tensão cromática que se resolve nos acordes seguintes, Bbm7 e Eb7, que por sua vez se direcionam a IV grau da tonalidade, Abm7.

"Nica's Dream" (Horace Silver, 1956)
Tonalidade: Réb Maior (parte B)

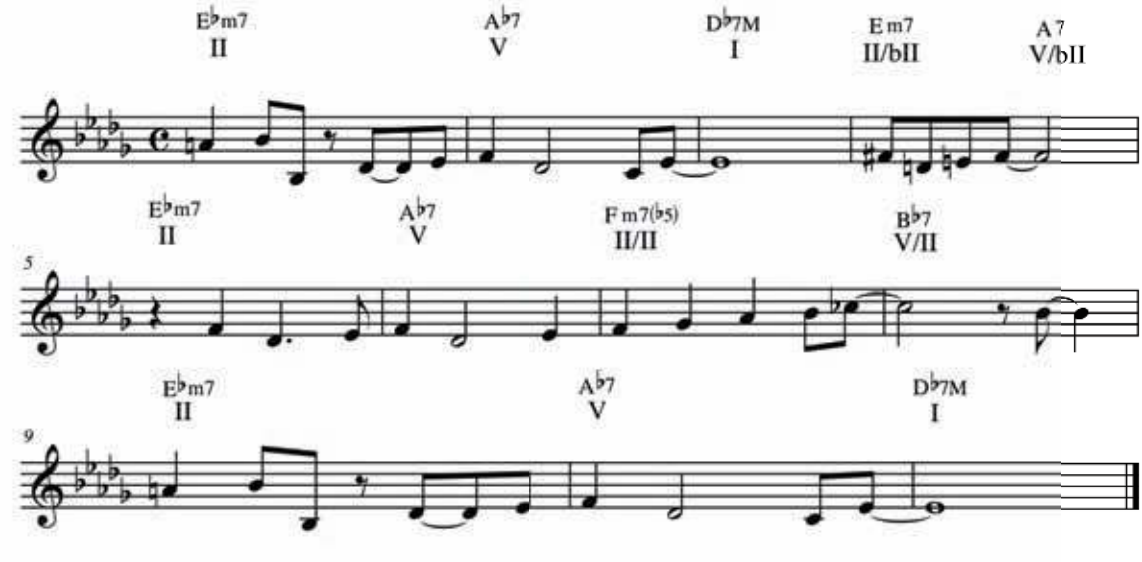


Fig.6. Trecho de "Nica's Dream"

No trecho destacado, acontece o mesmo tipo de movimento harmônico, recorrente nas composições de Ivan Lins e presentes no repertório jazzístico. Os acordes Em7 e A7, II-V, estranhos à tonalidade, dirigem-se meio tom abaixo ao II e V graus diatônicos.

As três composições utilizadas como exemplo pertencem ao período pós-*bebop*, no qual se intensificou a cromatização dos movimentos harmônicos, a ampliação das relações acordais e o afastamento da região da tônica. Esses movimentos implicam o aumento da imprevisibilidade da harmonia. Na música de Ivan Lins há um alto grau de reincidência dessas práticas que têm como resultado sonoro a "instabilidade" e a imprevisibilidade harmônica de A cromatização de cadências II-V é uma prática comum ao jazz, no entanto, pela grande recorrência na produção de Ivan Lins pode ser considerada uma das características que demarca seu pensamento composicional.

As mudanças que ocorreram no jazz com o surgimento do *bebop* e do *cool jazz* repercutiram na música brasileira e, a partir do final dos anos 1950, ganharam projeção através do samba-jazz e da bossa nova. De certa forma, a apropriação de práticas jazzísticas dos novos estilos que surgiam contribuiu para distinguir a sonoridade como "moderna" na música brasileira. Essas apropriações e escolhas podem ser entendidas tanto como opções estéticas quanto como meio de se inserir no mercado, apresentando um produto que soa como novidade. Esse pode ser um dos fatores que contribuiu para a inserção de Ivan Lins no mercado internacional. A música de Lins estabelece um diálogo direto e indireto com o jazz, já que o próprio artista ressalta sua relação com esse, ao mesmo tempo em que destaca Tom Jobim, Carlos Lyra e Luiz Eça como uma das principais referências em sua música:

> Meu mestre harmônico era o Luiz Eça – quando o vi tocando, decidi tocar piano. E os compositores da época, principalmente o Carlinhos Lyra e o Tom Jobim.
> Minha origem vem do jazz e da bossa nova. Quando comecei a tocar piano, nem cantava. Era um pianista instrumental. Acompanhava cantores, solava... Nunca consegui me desligar totalmente disso (...)
> (...) Era um grande ouvinte, colecionador fanático de discos. Comprava álbuns de big bands, jazz, bossa nova. (Lins, 2000)

Atualmente, Ivan Lins é considerado o compositor brasileiro mais gravado no exterior, ao lado de Tom Jobim (Dolores, 2006, p.199)[3]. Além disso, mais da metade de seus compromissos de shows acontece fora do país, com viagens freqüentes aos EUA, Europa e Japão (Lins, 2002). Ivan Lins possui 42 discos autorais lançados e continua em intensa atividade artística, envolvido em gravações, turnês nacionais e internacionais e projetos culturais.

A obra do compositor Ivan Lins foi pouco explorada no meio acadêmico, não existindo trabalhos dedicados exclusivamente ao estudo de sua produção. No entanto, alguns trabalhos como "Sensibilidades e engajamentos na trajetória musical de Gonzaguinha e Ivan Lins (1968-1979)" (Lopes, 2009) e "Na Barriga da Baleia: a Rede Globo de Televisão e a Música Popular Brasileira na primeira metade da década de 1970" (Scoville, 2008) apontam para a relevância de sua produção e destacam sua contribuição para a música popular brasileira, com enfoque em sua produção do final dos anos 1960 até meados da década de 1970.

Dentro da perspectiva apresentada, destacamos aspectos históricos e musicais relativos à fase de ascensão e de consolidação da carreira de Lins em âmbito nacional e internacional, na tentativa de compreender o percurso artístico de Ivan Lins que é pautado por uma série de mudanças, algumas das mais relevantes ocorridas entre o início dos anos 1970 e o final dos anos 1980. O enfoque nesse período pode ajudar à tornar perceptível algumas dessas mudanças, que dizem respeito à sua concepção musical e à sua trajetória artística.

Desse modo, a hipótese preliminar que permeia a pesquisa consiste na possibilidade de existência de uma relação entre a representatividade da produção de Ivan Lins em âmbito internacional, seu envolvimento específico com a mídia e a indústria fonográfica e sua linguagem musical particular.

Referências Bibliográficas

DOLORES, Maria. **Travessia - a vida de Milton Nascimento**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

CHEDIAK, Almir. **Songbook Ivan Lins vol. 1 e 2**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2005.

FREITAS, Sérgio P. R. de. **Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das**

3 A pesquisa pretende levantar dados precisos sobre gravações nacionais e internacionais das composições de Lins, elucidando esta questão.

relações entre os acordes na harmonia tonal. Dissertação (Mestrado), UNESP, 1995.

HELLMER, Jeffrey L. e LAWN, Richard J. **Jazz: theory and practice**. University of Texas at Austin. Los Angeles, Califórnia, EUA: Alfred Publishing Co., Inc., 1996.

Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE). **Pesquisa de Vendas de discos.** Relatório semanal sobre vendas de discos, São Paulo, 1970 - 1976. AEL, Unicamp.

LEVINE, Mark. **Jazz Piano Book**. EUA: Sher Music Co., 1989.

LOPES, Andrea Maria Vizzotto Alcântara. **As canções de Gonzaguinha e Ivan Lins e o conceito de engajamento**. Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Cd-Rom.

_____. **Sensibilidades e engajamentos na trajetória musical de Gonzaguinha e Ivan Lins (1968-1979)**. Dissertação (Mestrado). UFPR, Curitiba, 2009.

MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais - uma parábola**. São Paulo: Ed. 34, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira - utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2006.

NOVAES, Adauto (org.). **Anos 70**: **ainda sob tempestade**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano / Editora SENAC Rio, 2005.

SANTOS, Fábio Saito dos. **Estamos aí : um estudo sobre as influências do Jazz na Bossa-nova**. 2006. 170 p. Dissertação (Mestrado) – Insituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2006.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: EDUSP, 1991.

SCOVILLE. Eduardo Henrique Martins Lopez de. **Na Barriga da Baleia: a Rede Globo de Televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970**. Curitiba: UFPR, 2008. Tese de Doutorado.

Entrevista
LINS, Ivan. Por email no dia 24/03/2010.

Sites da Internet
LINS, Ivan. Entrevista para a revista VEJA, por Sérgio Martins, Edição 1 765, em 21 de agosto de 2002. Ver site http://veja.abril.com.br/210802/p_104.html, visitado no dia 30/07/2009.

LINS, Ivan. Entrevista para o site http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1551017-7085,00-IVAN+LINS+ENCERRA+TEMPORADA+DE+JAM+SESSIONS+NO+RIO.html, em 31/03/2010, visitado no dia 10/11/2010.

LINS, Ivan. Entrevista para o site http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/da-bossa-ao-

jazz--passando-pelo-soul, em 18/09/2000, visitado no dia 10/11/2010.

Fonte em vídeo

LINS Ivan - MPB Especial 1974 produzido pela TV Cultura. Direção de Fernando Faro. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2008. 1 DVD.

V ENABET - Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia
Belém - 2011 - ISSN: 2236-0980

QUESTÕES SOBRE A RELAÇÃO ENTRE ESTRUTURALISMO, ANÁLISE MUSICAL E ETNOMUSICOLOGIA

Thiago Ferreira de Aquino
t.aquino@usp.br
Programa de Pós-Graduação em Música
Escola de Comunicações e Artes / USP

Resumo
A transcrição e a análise musicais com frequência constituem parte importante do trabalho do etnomusicólogo; o presente trabalho tem como objetivo observar diferentes abordagens e pressupostos teóricos e epistemológicos de procedimentos analítico-musicais. Buscamos mostrar a imbricação destes pressupostos com elementos da própria consolidação das musicologias – entre as quais a Etnomusicologia, além de momentos posteriores da disciplina e de sua relação com os campos antropológico e musical. Neste quadro, optamos por dar destaque à concepção estruturalista conforme apresentada pelo antropólogo francês Claude Lévi-Strauss.

Palavras-chave: Análise Musical – Estruturalismo – Etnomusicologia

Abstract
Transcription and musical analysis are often a central part of the ethnomusicologist's work; this paper aims at observing different approaches and theoretical and epistemological grounds for music analyses. Our goal is to give support to the idea that those grounds are deeply connected with Ethnomusicology's own history as a discipline, and to its relations with anthropological and mucical fields. In such panorama, we choose to stress the structuralist approach, as stated by french Anthropologist Claude Lévi-Strauss.

Keywords: *Musical Analysis – Structuralism – Ethnomusicology*

Introdução

A transcrição e a análise musicais com frequência constituem parte importante do trabalho do etnomusicólogo. Apresentam a capacidade (Nettl, 2005; Cook, 1987) de aproximar o pesquisador de seu objeto, possibilitando abordá-lo pelo prisma da inteligibilidade (Menezes Bastos, 1995).

Entretanto, em muitos casos estes procedimentos são realizados de uma maneira bastante pragmática. A bandeira do pragmatismo é defendida por Cook (1987, p. 1-4), que chega a afirmar (p. 3) que nenhuma metodologia analítica seria capaz de resistir a um exame detalhado de seus pressupostos. Ao mesmo tempo, Cook não rejeita a validade destes procedimentos, e afirma que estes deveriam fazer parte das ferramentas de todo musicólogo histórico e de todo etnomusicólogo, ao invés de se tornarem objetos exotéricos manipulados apenas por especialistas em análise.

O presente trabalho se propõe justamente a investigar muitos destes pressupostos, embora

não tenhamos como objetivo uma abdicação deste instrumental. O que se pretende "descobrir" na análise? Trata-se de uma pergunta técnica, mas também epistemológica. Neste sentido, podemos afirmar que os procedimentos analítico-musicais constituem um modo de fazer que não é isento de um modo de pensar. Com isso buscamos compreender a música não apenas como objeto em si, mas como *locus* de percepções e de produções de discurso.

Na medida em que a Etnomusicologia encontra-se atravessada pelas disciplinas da Antropologia e da Musicologia – entraremos nesse ponto mais adiante –, optamos por apresentar a questão da análise a partir de pontos de vista originários destas duas disciplinas. Esperamos, com esta escolha, enriquecer a discussão sobre o tema a partir de prismas menos explorados – embora certamente revisitando alguns motivos já clássicos. Salientamos também a opção de privilegiar aspectos teóricos, ao invés de discutirmos metodologias específicas. De qualquer modo, temos a análise musical como pano de fundo para as questões que levantamos, mesmo que estas questões muitas vezes se afastem do plano estritamente técnico.

Desta maneira, o presente trabalho tem como objetivo observar diferentes abordagens e pressupostos teóricos e epistemológicos de procedimentos analítico-musicais. Da Antropologia, selecionamos o estruturalismo Lévi-Straussiano como foco principal. Já no campo da Musicologia, optamos por não apresentar o foco em um teórico específico, mas, a partir da própria consolidação da disciplina e também de questões levantadas pelo estruturalismo, perceber pontos de convergência e divergência.

Apesar dessa diferença de abordagem em relação a ambas as disciplinas, queremos aqui enfatizar que não se trata de uma tentativa de hierarquizar as contribuições de cada uma delas. Há uma noção um tanto difusa nos estudos musicais acerca da existência de uma via de mão única: uma noção de que as discussões e avanços teóricos e metodológicos se dão quase que exclusivamente no campo das Ciências Humanas – Sociologia, História, Antropologia, Psicologia –, com suas respectivas musicologias caminhando a reboque dessas discussões de maneira periférica, sem interferir no pensamento *mainstream*. Entretanto, consideramos que tal panorama não corresponde, muitas vezes, à realidade; e nossa escolha por uma teoria antropológica na qual a música ocupa um papel de destaque deve-se, entre outros motivos que explicitaremos adiante, pelo desejo de complexificar a dinâmica do *paradoxo musicológico*, nas palavras de Menezes Bastos (1995).

Um último ponto a ser ressaltado diz respeito a nossa abordagem em relação a este paradoxo. Este duplo atravessamento da Etnomusicologia pela Antropologia e Musicologia – o qual Menezes Bastos (1995, p. 10-12) considera como apenas um caso específico de uma situação mais geral das Ciências Humanas e das várias Musicologias – faz com que se perceba a música como possuidora de dois planos distintos: o sonoro e o cultural. O paradoxo, então, está em

como estabelecer relações entre estes dois planos. Alan Merriam coloca o problema nos seguintes termos:

> A Etnomusicologia carrega em si a semente de sua própria divisão, posto que sempre se compôs de duas partes distintas, a musicológica e a etnológica; talvez seu maior problema seja a fusão de ambas de uma maneira única, capaz de não fazer predominar uma sobre a outra, mas de levar ambas em consideração (Merriam, 1964, p. 3).[1]

Mais à frente (p. 32-34), o autor formula seu modelo tripartite que considera capaz de dar conta da questão: este consiste na adoção de três níveis analíticos – o som musical em si, as concepções acerca do som, e os comportamentos geradores do som – que se influenciam mutuamente de maneira circular, formando um sistema fechado.[2]

O etnomusicólogo Timothy Rice discute o modelo de Merriam, e afirma que é possível interpretar a maior parte dos trabalhos posteriores como "a busca de pontos de interseção, causalidade ou 'homologias' entre os 'níveis analíticos' de Merriam" (Rice, 2001, p. 157).

A partir de sua avaliação deste modelo, propõe um outro – fortemente influenciado pelo trabalho de Clifford Geertz (1989) – organizado também em três níveis: a produção/construção histórica; a conservação social; e a experiência individual da música. Segundo Rice, esta proposta consegue atingir os processos musicais fundamentais sem perder-se na questão da homologia entre música e cultura; possui também – pelo viés interpretativo que suscita – a capacidade de dar mais profundidade ao conhecimento produzido, e aproximar a Etnomusicologia da Musicologia Histórica e das ciências que buscam compreender o homem.

Em relação a Clifford Geertz, Jeff Todd Titon (2003) ressalta o grande impacto de seu pensamento na Etnomusicologia no último quarto de século. A metodologia de Geertz está baseada na noção da cultura como um texto. Porém, trata-se de um texto diferente do estruturalista: o trabalho do antropólogo não é o de analisar a estrutura do texto, mas sim o de interpretá-lo. Com isso, Geertz busca para a Antropologia um eixo mais próximo das Humanidades – mais especificamente da Crítica Literária – do que das Ciências Sociais.[3] É digno de nota que a metáfora do texto serve para teorias bastante afastadas entre si.

Esta breve exposição de algumas discussões no seio da Etnomusicologia tem como obje-

1 Todas as traduções de citações de edições estrangeiras são do autor.

2 Cabe aqui notar a semelhança deste modelo com o proposto por Jean-Jacques Nattiez (2005). Malgrado sua filiação a uma corrente de pensamento distinta – a semiologia –, este também constitui-se de três níveis, correspondentes termo a termo com os de Alan Merriam: os níveis neutro, estésico e poiético. Esta observação se faz importante porque Nattiez elabora seu modelo a partir da crítica do estruturalismo, e escreve especificamente sobre Lévi-Strauss, como veremos adiante.

3 Menezes Bastos (1995, p. 39) nota que, se a Antropologia de Geertz quer aproximar-se, portanto, do campo da Arte, no campo da música, simultaneamente, vanguardistas como Pierre Boulez caminham no sentido oposto: a "cientifização" da Arte.

tivo ressaltar a diferença entre os termos nos quais estas questões são normalmente colocadas e o enfoque do presente trabalho, que irá buscar nas disciplinas transversais pontos de vista distintos com o objetivo de enriquecer este debate. Ao mesmo tempo, salientamos a existência de pontos de contato entre os temas anteriormente apresentados e os que irão se seguir – notadamente no caso já apontado do pensamento do musicólogo Jean-Jacques Nattiez (2005).

Música, Alteridade, Autonomia

Afirmamos anteriormente a existência de uma concepção segundo a qual a música ocupa um papel secundário no debate científico. Nesta seção, nos interessa mostrar um caso radicalmente oposto. Nosso interesse neste caso específico, entretanto, não é apenas o de refutar esta concepção, mas reside sobretudo nos produtos por ele engendrados: de um lado, uma Música Ocidental autônoma – e, como tal, objetificada e analisável –; de outro, uma distinção entre as disciplinas História e Antropologia. Uma dedicada sobretudo a estudar um *Self* ocidental, alfabetizado, histórico, auto-consciente; outra dedicada a estudar um Outro analfabeto, estático, inconsciente.

Segundo Gary Tomlinson (2003), a própria noção de música (significando aqui música instrumental) surge na Europa, consolidando-se entre os séculos XVIII e XIX, ao mesmo tempo em que se consolidavam História e Antropologia como ciências humanas. Entre as décadas de 1750 e 1850, a música instrumental, por seu não-figurativismo, passa a ser considerada a mais pura das artes, inigualável em seu poder de transcendência, de falar diretamente ao espírito. Por isso, é um dos pontos centrais em torno dos quais se forja uma nova teoria estética, teoria esta que considera as conquistas das artes europeias como sem precedentes, e que é um forte fator na criação de um verdadeiro abismo entre o Ocidente e os demais povos.

Este processo marca uma divisão clara entre os objetos de pesquisa de História e Antropologia. Tomlinson (2003, p. 33) argumenta que, num momento anterior, a categoria então utilizada de *canção* (*song*, no original), ao contrário, servia de ponto de contato tanto entre o que viriam a se tornar estas duas disciplinas, quanto entre a Europa e os demais povos do mundo. Neste ponto o autor é taxativo:

> A concepção lugar-comum da musicologia como sendo uma disciplina criada após a consolidação do ideário Romântico sobre a música – (...) tendo como fonte primordial o famoso artigo de Guido Adler de 1885 – (...) não apenas dá as costas para a literatura sobre história da música produzida no século XVIII mas também ignora um fato de impacto mais sutil e profundo: a presença do canto no cerne das reflexões do séc. XVIII acerca da história da sociedade europeia, da relação da Europa com outras sociedades, e até mesmo acerca das origens de todas as sociedades (Tomlinson, 2003, p. 33).

Entretanto, o surgimento da categoria música representa uma ruptura nessa possibilidade de um denominador comum. Junto com essa categoria, surgem noções – a música como arte não imitativa e transcendental, uma noção de obra mais próxima da autonomia romântica – que reafirmam a música (principalmente a música instrumental, a *não-canção*) como uma prática exclusivamente europeia. Devemos acrescentar aqui a observação do paradoxo de que a música possuidora de tais características e que funda esta separação entre Nós e os Outros, ao mesmo tempo é também percebida como uma "linguagem universal", já que falaria diretamente ao espírito sem a necessidade da mediação por palavras. Os mesmos elementos que marcam a segregação da música de outras práticas sonoras são também os que fazem com que esta seja vista e celebrada como universal.

Embora não aponte especificamente para esse paradoxo, Gary Tomlinson nos apresenta elementos que permitem corroborar essa observação: na *Crítica do Juízo* (texto publicado pela primeira vez em 1790), Immanuel Kant define dois tipos de beleza. O primeiro, no qual estão a maior parte das produções humanas, é dependente dos conceitos de uso e finalidade destas produções; por isso, trata-se de uma beleza que surge a partir de uma ordem moral ou racional.

Já o segundo é um tipo de beleza que independe da moralidade e da racionalidade; trata-se de uma beleza livre – no sentido de não associada a outros elementos – e pura. E é exatamente nessa segunda categoria que Kant coloca a música, referindo-se especificamente à música instrumental, sem temática específica, sem texto.

Tomlinson entende que, por omissão, uma vez que a canção apresenta um texto, – faz referência portanto a um conteúdo externo a ela mesma – ela deveria ser enquadrada no primeiro grupo proposto por Kant. Esta seria, portanto, incapaz de aspirar à beleza livre da música pura. Podemos perceber, desta maneira, a proposição de uma divisão clara entre música e canção, objetos distintos, que provocam percepções de naturezas distintas nos seres humanos e que devem ser julgados segundo critérios estéticos diferentes. Ainda segundo o autor, "era apenas um pequeno passo – rapidamente transposto – a separar a distinção kantiana entre a música vocal e a instrumental, de um lado, e, de outro, a afirmação da Europa como o ponto culminante privilegiado da história da música" (Tomlinson, 2003, p. 35).

Mais do que isso, deve-se aqui ressaltar a universalidade da beleza pura atribuída à música, já que esta qualidade, por definição, independe de quaisquer fatores externos ao objeto para ser percebida e apreciada. Valério Rohden (1991) aponta para a mesma questão, ao afirmar que no pensamento de Kant, "o juízo estético, ao atribuir o predicado da beleza a um objeto, pretende expressar mediante tal predicado uma universalidade subjetiva de satisfação ante o objeto representado" (Rohden, 1991, p. 113).

Além disso, Beard e Gloag (2005, p. 15) nos lembram que este texto de Kant é conside-

rado como um marco inicial das considerações estéticas sobre a autonomia da obra de arte, um debate que, na música, atinge seu ápice no Romantismo e no início do Modernismo. Cabe ressaltar, entretanto, a divergência dessa análise com a empreendida por Menezes Bastos (1995): este, embora perceba em Kant o nascimento da Estética Musical (p. 41), vê as bases filosóficas deste tipo construção sobre a música ocidental sobretudo em Hegel. Segundo Menezes Bastos, "Na *Crítica* [do Juízo], Kant reduz a música a um puro jogo de sensações sem conceitos, classificando-a nas hierarquias mais baixas do sistema das Belas Artes" (Menezes Bastos, 1995, p. 58).

Por ora, para além destas divergências, nos interessa a compreensão do funcionamento desse procedimento na *Crítica do Juízo*: para Kant, o juízo seria um mecanismo através do qual se articulam as faculdades teórica e prática, e está relacionado ao sentimento de prazer. Através dessa articulação promovida pelo juízo, pode-se pensar a experiência como um sistema, a partir da ideia de *finalidade*: segundo Rohden, "final é aquilo cuja existência parece pressupor uma representação dessa mesma coisa" (Rohden, 1991, p. 113). Porém, no caso da obra de arte, trata-se de:

> uma 'finalidade sem fim', isto é, (...) um objeto cujo fim não é determinado conceitualmente, porque o juízo estético não é um juízo de conhecimento, ou seja, um juízo que expresse uma determinação objetiva, mas um juízo que expressa uma determinação subjetiva: ele expressa o prazer que sentimos diante de uma obra mediante a afirmação de sua beleza (Rohden, 1991, p. 113).

Deste modo, a faculdade da beleza concerne à representação formal do objeto, ao invés de estar relacionada a um interesse por sua existência. É neste sentido que Beard e Gloag (2005, p. 15) afirmam que para Kant, a função da arte é não ter função.

Ao refazermos este trajeto da autonomização da obra musical – que, porque autônoma, torna-se passível de uma análise imanente –, buscamos mostrar de que maneira este trajeto está intimamente ligado à construção de uma distinção do mundo ocidental. Entendemos, dessa forma, que a análise musical nasce como uma análise da autonomia estética e como justificativa das características distintivas da música ocidental em relação àquela do resto do mundo.

A música e o estruturalismo de Lévi-Strauss

Terminamos o presente trabalho analisando alguns pontos relativos ao estruturalismo proposto por Claude Lévi-Strauss, buscando especificamente pontos de contato com a música. Nossa escolha se dá por várias razões. Em primeiro lugar, pela densidade teórica de suas pro-

posições: trata-se de um pensamento que marcou profundamente o campo das Ciências Humanas, e em relação ao qual ainda hoje (mesmo tendo sofrido diversas críticas) pesquisadores de diversas áreas tomam posições – um exemplo claro no campo da música é o de Nattiez (2005).

Em segundo lugar, porque a música ocupa um papel central em seu modelo de análise. E, mais ainda, porque sua abordagem no plano da cultura – tratando-a como objeto autônomo de caráter textual (embora aqui o texto esteja muito mais no campo da linguística do que no da crítica literária de Clifford Geertz) – é análoga à abordagem em relação à música que surge no contexto que examinamos anteriormente.

Desta maneira, Lévi-Strauss afirma que a afinidade entre a música e os mitos apresenta causas profundas, e em seu texto (2004, p. 34-35) rende homenagem a Richard Wagner, que é visto não apenas como o pai da análise mítica, como também chama a atenção para o fato de que esta análise foi levada a cabo *em música*. Para Lévi-Strauss, a resposta para essa afinidade:

> se encontra no caráter comum do mito e da obra musical, no fato de serem linguagens que transcendem, cada uma a seu modo, o plano da linguagem articulada, embora requeiram, como esta, ao contrário da pintura, uma dimensão temporal para se manifestarem. Mas essa relação com o tempo é de natureza muito particular: tudo se passa como se a música e a mitologia só precisassem do tempo para inflingir-lhe um desmentido. Ambas são, na verdade, máquinas de suprimir o tempo. (...) De modo que ao ouvirmos música, e enquanto a escutamos, atingimos uma espécie de imortalidade (Lévi-Strauss, 2004, p. 35).

Trata-se de uma dialética entre o diacrônico e o sincrônico. Da mesma forma que o ouvinte reconstitui na consciência a estrutura da obra musical ouvida no tempo, Lévi-Strauss afirma que "este livro sobre os mitos é, a seu modo, um mito. Supondo-se que possua uma unidade esta só aparecerá aquém e além do texto. Na melhor das hipóteses, será estabelecida no espírito do leitor" (2004, p. 24). Por outro lado, não podemos deixar de pensar em um paralelo com a análise schenkeriana, que opera no sentido inverso ao buscar reconstituir, a partir da sincronicidade da partitura, a experiência temporal da audição (Cook, 1987):

> São principalmente os aspectos neuro-psíquicos que a mitologia põe em jogo, pela duração da narração, a recorrência dos temas, as outras formas de retorno e paralelismo que, para serem corretamente localizadas, exigem que o espírito do ouvinte varra, por assim dizer, o campo do relato em todos os sentidos à medida que este se desdobra diante dele. Tudo isso se aplica igualmente à música (Lévi-Strauss, 2004, p. 35).

Essa questão sobre a música e o tempo é o tema central de Nattiez (2005). Para ele, "parece que a unidade do pensamento de Lévi-Strauss provém menos de sua concepção (ou da negação) da história do que, em termos gerais, de sua relação com o Tempo" (Nattiez, 2005, p. 69).

Ao mesmo tempo em que busca uma genealogia linguística do pensamento lévi-strausseano, relacionando-o a autores como Saussure e Jakobson, Nattiez propõe, como superação do estruturalismo, uma análise tripartite, baseada nos níveis poiético (criação), neutro (imanência da obra) e estésico (recepção). Como vimos, um modelo bastante próximo daquele proposto por Alan Merriam.

Desta forma, a argumentação de Nattiez não toma o rumo de uma negação da estrutura. Este ponto é de grande importância: embora queira ultrapassar a questão estruturalista, a análise do nível neutro é central para o autor. Nicholas Cook (1987, p. 7) vai na mesma direção, afirmando que os aspectos técnicos da estruturação musical – embora não fossem o cerne das preocupações – não eram de forma nenhuma ignorados pelos estudiosos da música de épocas anteriores ao nascimento da moderna musicologia e seu objeto, a obra de arte autônoma. Qual é, então, a diferença entre a percepção de uma estrutura e a concepção estruturalista? Dito de outra forma, em que consiste o *ismo* do Estruturalismo?

Entendemos que a resposta passa por um ponto distinto daquele eleito por Jean-Jacques Nattiez – a negação da história, a relação com o tempo.[4] Preferimos abordar a questão a partir da noção de sistema. Desta forma, entendemos que tanto as correntes mais importantes da análise musical (schenkeriana, Semiológica, Teoria dos Conjuntos, para ficarmos apenas em três exemplos) quanto a análise mítica de Lévi-Strauss operam a partir do que denominamos de *Modelo do Baralho*. A analogia com os jogos de cartas se faz pertinente na medida em que, embora as combinações específicas das cartas e o resultado de uma partida em particular sejam inúmeros e muitas vezes imprevisíveis, ao afastarmos nossa perspectiva para além das circunstâncias empíricas percebe-se que tudo se encaixa, na medida em que tudo faz parte de uma série fechada e simétrica de "cartas", organizadas segundo procedimentos lógicos de identidade e oposição.

A análise de Lévi-Strauss parte do princípio de que pessoas e "culturas" diferentes teriam diferentes cartas na mão, capazes de serem combinadas em diferentes mitos; tais mitos possuem relação uns com os outros na medida em que cartas (que seriam equivalentes aos episódios ou mitemas) são transformações específicas de outras cartas – ordenadas em ordem crescente e divididas em quatro naipes equivalentes. É por isso que o nível do baralho inteiro (se é que ele de fato existe, pois Lévi-Strauss afirma que "a etapa final [de seu projeto de investigação] jamais será atingida", 2004, p. 21) só pode ser encontrado no conjunto da espécie humana – ou, em seus termos, no *espírito*. Daí o fato de o autor conduzir sua análise mítica em um nível continental,

4 Isto porque embora Lévi-Strauss afirme que "a análise estrutural não quer se ver confinada aos perímetros já circunscritos pela investigação histórica" (2004, p. 27), o autor entende que a realidade é, em última instância, instável, e que o conjunto de mitos de uma população nunca é fechado. Além disso, sua análise está fundada em pressupostos históricos: a antiguidade do povoamento das Américas, os contatos constantes entre os povos, como "uma Idade Média à qual teria faltado sua Roma" (Lévi-Strauss, 2004, p. 27).

chegando muitas vezes a transbordar essas fronteiras em direção ao global.

A música, assim como os mitos – lembremos da "profunda afinidade" anteriormente citada –, seria então uma instância privilegiada da representação do *espírito* humano. Ao buscar comprovar que, por trás da aparente arbitrariedade de variações dos mitos existiria um conjunto profundo de regras, "a conclusão inelutável seria de que o espírito, deixado a sós consigo mesmo e liberado da obrigação de compor-se com os objetos, fica de certo modo reduzido a imitar-se a si mesmo como objeto" (Lévi-Strauss, 2004, p. 29). Portanto a dimensão imanente da música e dos mitos é equivalente à dimensão imanente do espírito, "reduzido a imitar-se a si mesmo". A lógica de combinação dos elementos constituintes tanto de uma quanto dos outros seria, portanto, a própria lógica da *humanidade*. Cabe aqui notar que esta concepção está profundamente ligada ao paradoxo da especificidade e universalidade da música ocidental que mencionamos anteriormente.

Como em Lévi-Strauss a música não é objeto de estudo, mas metodologia – uma vez que funciona como modelo analítico – podemos compreender suas proposições como constituindo uma Antropologia Musical. Anthony Seeger (2004) define esta categoria em oposição à de Antropologia da Música – não por acaso, o título da obra mais influente de Alan Merriam (1964). Diferentemente desta última, a Antropologia Musical consiste em "um estudo da sociedade a partir da perspectiva da performance musical, ao invés de ser simplesmente a aplicação dos métodos e questões antropológicos na música [caso da Antropologia da Música]" (Seeger, 2004, p. xiii). Certamente existem diferenças profundas entre as proposições dos dois autores: a ênfase na performance no caso de Seeger; o fato de Lévi-Strauss ter em mente a música ocidental, e não a dos nativos. Entretanto, destacamos nas duas abordagens o fato de a música não ser *objeto* (em Lévi-Strauss), ou *apenas objeto* (em Seeger), mas *ponto de vista*.

Referências Bibliográficas

BEARD, David e GLOAG, Kenneth. **Musicology: the key concepts**. Routledge: Londres e Nova York, 2005.

COOK, Nicholas. **A guide to musical analysis**. Oxford: Oxford University Press, 1987.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Coleção Antropologia Social. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido (Mitológicas v. 1)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MENEZES BASTOS, Rafael. "Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem". **Anuário Antropológico/93**. Rio de Janeiro:

Tempo Brasileiro, 1995.

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

NATTIEZ, Jean-Jacques. **O combate entre Cronos e Orfeu. Ensaios de semiologia musical aplicada**. São Paulo: Via Lettera, 2005.

RICE, Timothy. "Hacia la remodelación de la Etnomusicología". In: CRUCES, Francisco et. al. (eds.). **Las Culturas Musicales**. Madrid: Editorial Trotta S.A., 2001.

ROHDEN, Valério. "O criticismo kantiano". In: REZENDE, Antônio (org.). **Curso de Filosofia – para professores e alunos dos cursos de segundo grau e graduação**. 4ª ed., pp. 106-119. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

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

TITON, Jeff Todd. "Textual Analysis or Thick Description?". In: CLAYTON, Martin et. al. (ed.). **The Cultural Study of Music**. New York: Routledge, 2003.

TOMLINSON, Gary. "Musicology, Anthropology, History". In: CLAYTON, Martin et. al. (ed.). **The Cultural Study of Music**. New York: Routledge, 2003.

IMPACTOS E PROCESSOS DE NEGOCIAÇÃO NA CONSTRUÇÃO E DESENVOLVIMENTO DO GRUPO CAPOEIRA ANGOLA COMUNIDADE

Wênia Xavier de Medeiros
Wenia2@yahoo.com
UFPB/PPGM

Resumo
O presente trabalho é parte integrante de uma pesquisa em andamento no Curso de Pós Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba na área de Etnomusicologia. Tem por objetivo principal compreender o impacto e processos de negociação na construção e desenvolvimento do Grupo Capoeira Angola Comunidade do Mestre Naldinho no bairro dos Novais na Cidade de João Pessoa (PB). Destacam-se neste relato o impacto causado na cultura local pela vinda do Mestre Zumbi Bahia nos anos 1970 para a Paraíba, o qual despertou diversos personagens para a prática da capoeira. Um dos principais processos de negociação nessa construção foi a filiação de diversos grupos paraibanos ao Grupo Palmares do Mestre Nô da Bahia. Num terceiro momento, destaca-se a saída do Mestre Naldinho do grupo Palmares para a formação do Grupo Capoeira Angola Comunidade e a descrição do grupo em termos históricos e estruturais. Este trabalho teve como principais instrumentos de coleta de dados a pesquisa bibliográfica, observação participante, levantamento documental, gravações de áudio, gravações de vídeo e registros fotográficos. Como instrumentos de organização dos dados os instrumentos foram a constituição do referencial teórico, transcrições musicais e textuais, seleção de fotografias e edição de vídeos. A pesquisa foi alicerçada com base nos estudos de etnomusicologia e estudos sobre a capoeira.

Palavras chave: Capoeira Angola; Capoeira na Paraíba; Grupo Capoeira Angola Comunidade do Mestre Naldinho.

A capoeira na Paraíba

A capoeira, que a princípio era luta disfarçada de dança, surgida na época da escravidão pelos negros vindos da áfrica, passou de crime à patrimônio cultural brasileiro. Em pesquisa realizada em João Pessoa por Queiroz e Figueirêdo (2006, p. 692), a capoeira está inserida entre as principais práticas musicais com características da cultura popular nordestina. Segundo entrevista concedida pelo Mestre Naldinho (2010b), há indícios de que a prática da capoeira já existia no Estado da Paraíba desde a década de 1960. Sabe-se da existência de capoeiristas na Cidade de Pedras de Fogo e outras cidades que fazem fronteira com o estado de Pernambuco. Em João Pessoa, a capoeira já existia, antes de sua oficialização em 1978, não em forma de grupos, mas de praticantes (MESTRE NALDINHO, 2010a). Foi o soteropolitano Adalberto Conceição da Silva, conhecido como Mestre Zumbi Bahia (FIG. 1), trazido pela primeira vez à João Pessoa pelo Tenente Lucena[1] para a realização de oficinas de Capoeira, que trouxe os ensi-

1 Tenente Lucena foi um pesquisador da Cultura Popular, criador de vários grupos folclóricos e parafolclóricos na cidade de João Pessoa. Entre os grupos fundados por ele destaca-se o *Grupo de Danças Folclóricas*

namentos da capoeira, naquela época incluída no repertório das apresentações de grupos parafolclóricos da cidade (SILVA, .2005). O Mestre Zumbi Bahia ministrou as oficinas de capoeira em João Pessoa até 1979, paralelamente às suas atividades profissionais pelo Brasil, partindo fixando residência posteriormente em Pernambuco onde desenvolveu trabalhos de danças afro

.



FIGURA 1: Zumbi Bahia que trouxe a capoeira oficializada para a Paraíba. Foto: Acervo pessoal do Mestre Naldinho.

A partir daí, Marconildo (Quebra barreira) e Rogério (Corisco) iniciaram um trabalho de capoeira na Associação de Moradores do Bairro do Castelo Branco, que além de capoeira e maculelê, ensinavam Cultura Afro. Por motivos de trabalho, Marconildo e Rogério tiveram de ausentar-se das atividades. Outro trabalho importante foi desenvolvido por Cláudio Paulista, formado em Educação Física, preparando, na época, grandes capoeiristas em atividade até hoje. Nesse período aconteciam grandes rodas de capoeira no Parque Solon de Lucena (Lagoa), com a participação dos capoeiristas: Paulista, Pé de Ferro, Nêgo Cão, Bujão, Coca, Saci, Nêgo Vando, Rogério, Marconildo, Pássaro Preto, Marcelo Zumbi, Gilmar Sales, Sabiá, Naldinho (FIG. 2), entre outros. Segundo a ACZUMBA existem atualmente 22 grupos de capoeira na Paraíba, angola ou regional.

do SESC Tenente Lucena passando a esta denominação por resolução da Presidência do SESC nº 016/82 datada de 20 de agosto de 1982. O grupo parafolclórico, pioneiro e mais antigo nessa categoria no estado, apresentou-se pela primeira vez em 13 de setembro de 1970 e era chamado Grupo de Estudos, Danças e Pesquisas Folclóricas.

O Mestre Naldinho



FIGURA 2: Mestre Naldinho, um dos principais responsáveis pelo movimento da capoeira na Paraíba atualmente. Foto: Acervo pessoal do Mestre Naldinho.

Inaldo Ferreira de Lima, mais conhecido como Mestre Naldinho, nasceu em João Pessoa em 28 de março de 1967. Funcionário público da área da segurança, o policial militar é morador do Bairro dos Novais desde seu nascimento. Filho de Jundiá (FIG. 3), um agricultor que possuía uma roça em um bairro chamado Mumbaba. Seu pai ia para a roça de carroça e lá treinava capoeira, na época chamada de "pernada".

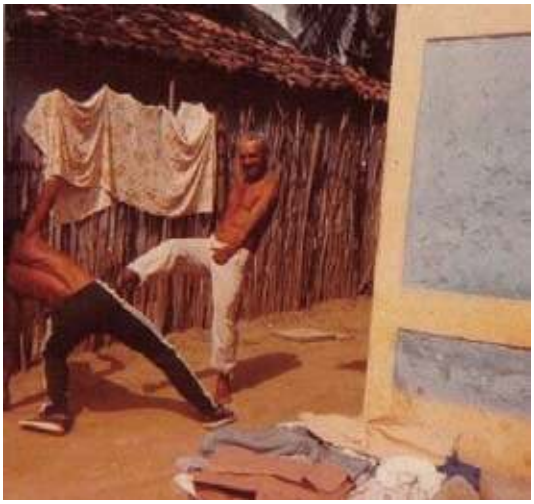


FIGURA 3: Mestre Jundiá (pai) e Mestre Naldinho (filho). Foto: Acervo pessoal do Mestre Naldinho.

Jundiá não queria que o filho praticasse nem seguisse o mesmo caminho que ele. De tanto insistir, Jundiá resolve ensinar o filho a jogar capoeira e montando um tamborete com assento de couro, mandou o filho ficar passando a perna por cima: Assim rememora os momentos da infância e juventude:

> *Foi meu primeiro momento de capoeira. Era criança. Eu fiquei passando a perna, passando a perna por cima e já tava ficando doido de tanto passar a perna por cima e depois eu fui reclamar: "Só vou fazer isso aqui?"Por que eu queria fazer movimentos, queria fazer... e nada. Aí ele deu conta de mim. Quando eu menos espero., tomei uma rasteira. Levantei a perna pra passar por cima do tamborete e a outra foi-se embora. Ele me deu uma queda. Aí falou: "Olha, primeira aula, ter paciência!". E depois começou me ensinar. Mais tarde eu conheci Nêgo Vando, um camarada aqui do bairro, um brigador, enfrentava todo mundo, acabava as peladas de futebol, na briga mesmo, que ele era e é um grande lutador de capoeira. Corajoso. Eu queria treinar. Eu queria fazer o que ele fazia,. Eu queria jogar igual a ele. Lutar igual a ele. Apanhava toda noite. Subia a ladeira ali pra dentro do mato pra aprender capoeira quando voltava minha mãe me dava uma surra porque não queria. "Isso é coisa de vagabundo, coisa de malandro, vagabundo"e eu continuei...*
> (MESTRE NALDINHO, 2009)



FIGURA 4: Nêgo Vando e Mestre Naldinho. Foto: Acervo pessoal do Mestre Naldinho.

O Bairro dos Novais teve uma geração de lutadores e é destaque na cidade de João Pessoa por sua riqueza e diversidade de manifestações da cultura popular como o boi de reis, o cavalo marinho, a nau catarineta, as tribos indígenas, a ciranda, o coco de roda, o babau (ou mamulengo), o pastoril, a lapinha, a quadrilha junina e os grupos de capoeira (LIMA, 2008). E como celeiro de cultura popular, sempre aconteciam os forrós. No forró conhecido como "Tabaco da Burra" haviam as "pernadas", pois era crime praticar capoeira, a luta recém chegada de Recife. Nestes forrós, havia sanfona, zabumba, triângulo e as mulheres iam para dançar

gafieira. O proprietário do forró era um lutador e policial que montava os ringues na festa. Com o nome de pernada, tornava-se mais fácil incluí-la nas festividades. As lutas aconteciam na esquina da casa do Mestre Naldinho, depois da 2ª Guerra Mundial, com auge nos anos 1960. Não existiam mestres, nem grupos, era uma luta utilizada nos telequetes, nas lutas livres que se faziam no bairro. E tanto Jundiá como Nêgo Vando (FIG. 4) eram destes que gostavam de lutar. Passados alguns anos, o mestre, ainda aluno na época, teve que se desligar dos seus primeiros professores:

> *Nêgo Vando não quis continuar a capoeira. Infelizmente foi preso. Foi preso porque matou gente, matou uma pessoa. Aí mataram Nêgo Vando dentro do presídio. (A gente) Tentou muito ajudar, pra sair, da criminalidade, mas não teve (jeito) meu grande mestre terminou no presídio. Meu pai não praticou mais. Faleceu em 1992, dois anos depois que eu conheci Mestre Nô, meu pai faleceu. Aí Mestre Nô virou meu pai na Capoeira. E hoje tô aí viajando, conhecendo outros mestres, grandes mestres, aprendendo um pouco daqui, um pouco ali. Espero que eu continue aprendendo...* (MESTRE NALDINHO, 2009)

O grupo Capoeira Angola Comunidade

Aspectos históricos



FIGURA 5: Mestre Naldinho durante o Festival 2009. Foto Kaline Melo

O trabalho do Mestre Naldinho (FIG. 5) começou em João Pessoa há 30 anos, em 1980, (praticamente o mesmo tempo em que se tem notícia oficialmente da capoeira no estado) com a fundação do "Grupo Senzala de Capoeira" em homenagem às senzalas onde os negros moravam, que durou 10 anos até o Mestre Naldinho conhecer Norival Moreira de Oliveira, o Mestre Nô (FIG. 6), de Salvador na Bahia, presidente do Grupo Palmares de Capoeira. O Mestre Nô veio à João Pessoa para o I Batizado de Capoeira, durante 3 dias, através de um aluno dele, o

Professor Aluísio Guerra, que ministrava aulas em João Pessoa. Nessa ocasião, o mestre Nô conheceu o trabalho do Mestre Naldinho e convidou o grupo Senzala para se filiar ao Grupo Palmares, que em 1990 passou a se chamar "Grupo de Capoeira Senzala de Palmares".



FIGURA 6: Mestre Naldinho jogando com Mestre Nô da Bahia. Foto: Acervo pessoal do Mestre Naldinho.

Em 1996 existiam vários grupos filiados ao Grupo Capoeira Palmares com diversos nomes e sob orientação do Mestre Nô, todos os grupos deveriam mudar seus nomes para apenas "Capoeira Palmares". Em 1997, o Grupo Senzala de Palmares muda seu nome, o que não acontece com todos os filiados que com resistência, se recusaram e continuaram com seus antigos nomes. Em 1996 o grupo, agora chamado apenas Palmares do Mestre Naldinho realizou o 1º Festival de Capoeira. No ano seguinte, em 1997, durante o 2º Festival de Capoeira, resolveram inserir o nome "Angola" no símbolo do Grupo Capoeira Palmares, passando a se chamar "Capoeira Angola Palmares". O nome foi bem aceito pelo mestre Nô (FIG. 7) e foi utilizado até 2004, época de desligamento do Mestre Naldinho do Grupo Capoeira Angola Palmares, No festival daquele ano foram formados um contra-mestre, um professor e oito instrutores e o evento teve o apoio de Universidade e Escolas de níveis fundamental, médio e creches. Desde 2004 a nova fase do trabalho iniciado em 1980 é denominada o Capoeira Angola Comunidade do Mestre Naldinho, com a participação, na época, dos contramestres Chico, Robson (FIG. 8) e dos alunos.

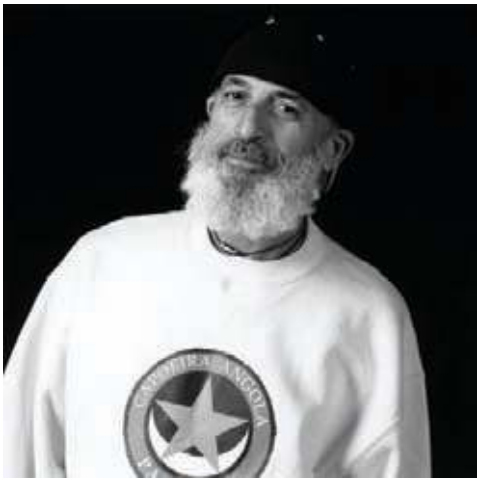


FIGURA 7: Mestre Nô da Capoeira Palmares.
Foto: Acervo do Contra Mestre Eudes.

O Capoeira Angola Comunidade realiza anualmente o Festival de Capoeira, abolindo o sistema de batizado utilizado pela maioria dos grupos. Durante os festivais são convidados mestres residentes no Brasil e exterior que realizam cursos e oficinas de capacitação e proferem palestras, além das rodas tradicionais.



FIGURA 8: Mestre Robson e Mestre Chico. Ex integrantes do Capoeira Angola Comunidade e coordenadores do Grupo Berimbau Viola. Foto: Acervo do Mestre Robson

Através do grupo, a artista plástica alemã Brita (FIG. 9), ganhou um prêmio internacional, pela obra de arte feita sob uma lona de cerca de 25m^2, onde os integrantes do grupo com

tintas espalhadas nas mãos e pés jogavam e ao mesmo tempo desenhavam sua obra de arte.



FIGURA 9: A artista plástica alemã Brtita com uma de suas obras dedicadas ao Mestre Naldinho. A Zebra é símbolo da capoeira angola para alguns mestres. Foto: acervo pessoal do Mestre Naldinho.

Estrutura física da Casa da Capoeira Angola

A Casa da Capoeira Angola, extensão da Casa do Mestre Naldinho, é um espaço físico de 8m x 8m, ou seja 64m^2, com um banheiro independente (FIG.10) , com entrada lateral pela residência do Mestre. Lá acontecem os treinos, aulas, estudos didáticos, avaliações, planejamentos, rodas bem como serve de alojamento para os participantes do festival de Capoeira Angola, realizado anualmente, e dos eventos em geral.



FIGURA 10: Espaço interno da Casa da Capoeira Angola. Foto: Priscila Lima.

Estruturação atual

O Grupo de Capoeira Angola Comunidade, formado pelo Mestre Naldinho, existe na cidade de Portland, no Estado de Oregan (EUA) e em três estados brasileiros: Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte e Paraíba. Na Paraíba, o grupo tem atividades permanentes nas cidades de João Pessoa, Santa Rita, Bayeux, Sapé, Mulungu e Conde. O Mestre Naldinho é residente em João Pessoa na Casa da Capoeira Angola, sendo o responsável indireto por todos os locais onde o grupo existe, visitando-os e fazendo avaliações periódicas.



FIGURA 11: À esquerda Contramestres Eudes e Mulatinho responsáveis pelo Grupo Capoeira Angola Comunidade no Rio de Janeiro e à direita Mestre Cobrinha.Foto: Acervo pessoal do Mestre Naldinho

Possui cerca de 250 alunos e seus alunos mais antigos são os responsáveis diretos pelas demais cidades, estando em constante formação direta com o mestre. Dentro do sistema de graduação o grupo da Casa da Capoeira Angola, possui um mestre, quatro contra-mestres e quatro professores, localizados da seguinte forma: no Rio de Janeiro, os responsáveis pelo trabalho do Grupo são os Contra-Mestres Mulatinho e Eudes (FIG. 11). No Rio Grande do Norte, na cidade de Nova Cruz, o Contra-Mestre Arnauld (FIG. 12). Na Paraíba, o Mestre Naldinho, o Contra-Mestre Mazinho e os Professores Barata, Tina, Sem Terra e Marivan. Outros alunos mais antigos também podem dar aulas além dos professores, caso seja necessário.



FIGURA 12: o Contramestre Arnauld da Cidade de Nova Cruz (RN). Foto:Wênia Xavie

Sequências Das Graduações

O Mestre Naldinho desenvolveu um sistema próprio de sequências movimento para treinamento em cada nível de aprendizado ou seja, em cada graduação.

Cada membro do grupo deve desenvolver, ao longo dos anos, sequências de treinamento físico de movimentos da capoeira (TAB. 1). Cada grupo de sequências (TAB. 3, 4, 5, 6 e 7) corresponde a uma graduação dentro do Capoeira Angola Comunidade, ou seja, a um nível gradativo de aprendizado que legitima sua hierarquia dentro do grupo (mestre, contramestre, professor ou aluno) e esses níveis de graduação de cada integrante, são determinados e modificados periodicamente pelo mestre caso o aluno tenha condições de progredir para a próxima graduação. Caso contrário, o aluno continua na graduação em que já estava, devendo persistir, por exemplo, no melhoramento físico (treinando e participando das rodas), musical (tocando, cantando, compondo – há um incentivo para que os integrantes tenham suas próprias composições), com espírito de liderança, com humildade, ajudando o grupo nas atividades que se fizerem necessárias, participando das apresentações, desenvolvendo a arte da malícia e da malandragem e os fundamentos da capoeira. Caso o aluno afaste-se do grupo por um tempo, e dependendo do tempo ausente, deverá passar por novas avaliações para verificar em que graduação deverá retomar as atividades. Abaixo, uma tabela com os nomes dos movimentos a serem executados:

MOVIMENTOS EXECUTADOS NAS GRADUAÇÕES				
Aú	Aú agulha	Aú sacarrolha	Aú cambalhota	Benção
Balão	Calcanheira	Cabeçada	Chamada de frente	Chapa de costas
Esquiva lateral	Ginga	Giro	Joelhada	Martelo de solo
Meia-lua (de compasso)	Meia-lua de frente	Meia-lua-enganosa	Negativa	Negaça
Parada de trás	Queda de rins	Queixada	Rasteira	Rabo de arraia
Resistência	Rolê	Tesoura	Tesoura de frente	Vingativa

TABELA 1: Movimentos executados nas graduações.

Dentro destas sequências de graduação, há uma "resposta" para cada "pergunta", ou seja, para cada defesa um ataque (ou contra golpe) e vice-versa. Como complemento a estas atividades físicas existem objetivos para a execução instrumental (TAB. 9) e vocal (TAB. 8) que devem ser atingidos paralelamente às atividades físicas. São cinco graduações sendo que, estando nas quatro primeiras são denominados "alunos" enquanto na quinta graduação são denominados "professores" (TAB. 2). A partir da segunda graduação deve ser cantada uma ladainha de autoria do Mestre Naldinho. O aluno que passa para a quinta graduação, ou seja, o que se torna professor, deve escrever uma monografia com tema escolhido pelo mestre.

GRADUAÇÕES	CATEGORIAS	SEQUÊNCIAS
Primeira	Aluno	1ª até 3ª
Segunda	Aluno	1ª até 6ª
Terceira	Aluno	1ª até 9ª
Quarta	Aluno	1ª até 12ª
Quinta	Professor	1ª até 15ª

TABELA 2: Graduações, categorias e sequências de treinamento no Grupo Capoeira Angola Comunidade

Para o Mestre Naldinho, a capoeira é um diálogo de perguntas e respostas. A seguir, serão apresentadas as sequências de graduação do grupo criadas e desenvolvidas por ele. Por exemplo: observando na tabela abaixo (TAB. 2), a primeira sequência da primeira graduação, os dois alunos gingam ao mesmo tempo. Enquanto o aluno A dá a meia lua de frente (ataca ou "pergunta"), concomitantemente o aluno B faz uma esquiva lateral (se defende ou "responde"). Logo após, o aluno A dá uma meia lua (ataca ou "pergunta") e o aluno B faz, ao mesmo tempo, um movimento de resistência, negativa e rolê. E os dois voltam para a ginga. Essa sequência deve ser executada tanto para o lado direito, como para o lado esquerdo, e posteriormente o aluno A executa o que foi feito pelo B e vice versa. Assim deve ser com todas as sequências das cinco graduações:

1ª graduação (aluno)

1ª SEQUÊNCIA	
Aluno A	**Aluno B**
Ginga	Ginga
Meia-lua de frente	Esquiva lateral
Meia-lua	Resistência, negativa e role
2ª SEQUÊNCIA	
Ginga	Ginga
Benção	Resistência, negativa e role
Meia-lua-de-frente	Negaça
Meia-lua-de-frente	Negaça
Benção	Ginga
3ª SEQUÊNCIA	
Ginga	Ginga
Meia-lua-de-frente	Esquiva lateral
Meia-lua	Resistência, martelo de solo
Resistência	Negativa, role

TABELA 3: Sequências de treinamento da Primeira graduação

2ª Graduação (Aluno) – novas sequências

4ª SEQUÊNCIA	
Aluno A	**Aluno B**
Ginga	Ginga
Meia-lua	Resistência, meia-lua
Queda de rins, tesoura	Passa por baixo calcanheira
Defesa	Cabeçada
Negativa, role	Ginga
5ª SEQUÊNCIA	
Ginga	Ginga
Meia-lua	Queda de rins, tesoura
Aú agulha, resistência, negativa e role	Cabeçada, meia-lua
6ª SEQUÊNCIA	
Ginga	Ginga
Meia-lua de compasso	Queda de rins e tesoura
Aú sacarrolha, meia lua	Queda de rins e tesoura
Giro, meia-lua de frente	Resistência, negativa, role

TABELA 4: Sequências de treinamento da segunda graduação

3ª Graduação (Aluno) - novas sequências

7ª SEQUÊNCIA	
Aluno A	**Aluno B**
Ginga	Ginga
Meia-lua	Aú, martelo de solo
Queda de rins, tesoura	Aú, role
Cabeçada	
8ª SEQUÊNCIA	
Ginga	Ginga
Meia-lua-de-compasso	Esquiva lateral, rabo de arraia
Rasteira	
9ª SEQUÊNCIA	
Ginga	Ginga
Queixada	Esquiva lateral, cabeçada
Negativa, tesoura	Giro, meia-lua-de-frente
Vingativa, cabeçada	Negativa, role

TABELA 5: Sequências de treinamento da terceira graduação

4ª Graduação (Aluno) - novas sequências

10ª SEQUÊNCIA	
Aluno A	**Aluno B**
Ginga	Ginga
Meia-lua	Queda de rins, tesoura
Passa a perna, tesoura de frente	
11ª SEQUÊNCIA	
Ginga	Ginga
Meia-lua-de-frente	Esquiva lateral, meia-lua-de-compasso
Chamada de frente	Entrada para chamada (role)
Balão, benção	Negativa, rolê
12ª SEQUÊNCIA	
Ginga	Ginga
Meia-lua-enganosa	Meia-lua
Queda de rins, tesoura e cabeçada	Aú cambalhota, chapa de costas
Negativa, role	

TABELA 6: Sequências de treinamento da quarta graduação

5ª Graduação (Professor) - novas sequências

13ª SEQUÊNCIA	
Aluno A	**Aluno B**
Ginga	Ginga
Benção	Negativa, chapa de costas
Negativa, tesoura	Passar por baixo com calcanheira
Defesa, joelhada	Negativa e martelo de solo
Queda de rins, tesoura e cabeçada	Aú, role
14ª SEQUÊNCIA	
Ginga	Ginga
Meia-lua	Resistência, cabeçada
Queda de rins, chapa de costas	Resistência, meia-lua
Meia-lua, negativa, role	Cabeçada
15ª SEQUÊNCIA	
Ginga	Ginga
Rabo-de-arraia	Martelo de solo
Negativa, rolê e ginga	Benção
Resistência, tesoura	Parada de trás, tesoura
Aú sacarrolha, meia-lua	Tesoura de frente

TABELA 7: Sequências de treinamento da quinta graduação

Complementos musicais das graduações

Em cada graduação devem ser executadas determinadas atividades de canto e toques instrumentais. Quanto ao canto, devem ser executadas ladainhas e corridos.

A ladainha é um cântico que é entoado na roda de capoeira, tradicionalmente na capoeira Angola, que, seguindo a tradição, deve ser cantada por um Mestre - o mais velho e/ou mais considerado, ou, com a autorização do Mestre da Roda, por um dos capoeiristas que vão fazer um jogo ao pé do Berimbau. As Ladainhas trazem em seu bojo a história da Capoeira e de seus grandes personagens, concepções de mundo ou orientações a algum aprendiz. Enquanto a Ladainha está sendo cantada, não se realiza nenhum jogo físico, é necessário aproveitar o momento para dedicar-se à concentração máxima. Não existe um tamanho para a ladainha, podem ser bem curtas, com apenas algumas frases ou com longas histórias.

GRADUAÇÃO	CANTAR	
	Nº DE LADAINHAS	Nº DE CORRIDOS
Primeira	01	03
Segunda	03	06
Terceira	09	18
Quarta	15	30
Quinta	15	**30**

TABELA 8: Complementos musicais das graduações para o canto

O corrido, como o próprio nome já sugere, é uma cantiga que "acelera" o ritmo e que se caracteriza pela junção do verso do cantador com as frases do refrão repetido pelo coro total ou parcialmente, dependendo do tempo que o cantador dá entre os versos que canta. O cantador faz versos curtos e simples que são, a toda momento, repetidos e o conjunto deles é usado como refrão pelo côro. Com o fim da louvação e início dos corridos, dá-se início também o jogo da capoeira quando o berimbau médio baixa e autoriza o início da roda. Os primeiros corridos são chamados cantos de entrada, ao passo que os últimos antes do término da roda são chamados de cantos de despedida.

TOCAR	GRADUAÇÕES				
	1ª	2ª	3ª	4ª	5ª
Angola	X	X	X	X	X
São Bento Pequeno	X	X	X	X	X
São Bento Grande de Angola	X	X	X	X	X
Iúna		X	X	X	X
Cavalaria			X	X	X
Apanha laranja no chão tico tico			X	X	X
Santa Maria				X	X
Benguela				X	X
Amazonas				X	X

TABELA 9: Complementos musicais das graduações para execução instrumental

Os toques de berimbau utilizados pelo grupo são Angola, São Bento Grande, São Bento Pequeno, Iúna, Cavalaria, Apanha laranja no chão tico-tico, Santa Maria, Benguela e Amazonas. A performance musical em si do Grupo Capoeira Angola Comunidade será um assunto para um próximo artigo.

Conclusão

A partir deste breve relato foi possível constatar mudanças ocorridas na cultura local. A partir da vinda e influência do Mestre Zumbi Bahia, a prática da capoeira foi disseminada pela capital paraibano e pelo estado. Outro processo importante não só para a construção e desenvolvimento do Grupo Capoeira Angola Comunidade, mas da capoeira como um todo na Paraíba foi a filiação de diversos grupos ao Grupo Capoeira Palmares do Mestre Nô da Bahia, que possibilitou o intercâmbio e o desenvolvimento da arte na região. Desde 2004, a nova fase

do trabalho iniciado em 1980 é denominada Grupo Capoeira Angola Comunidade com a desfiliação do Mestre Naldinho do Grupo Palmares do Mestre Nô.

O Mestre Naldinho é um dos principais responsáveis atualmente pela divulgação e prática da capoeira angola na Paraíba e em outras cidades e estados nos quais o grupo existe. Um dos mestres mais antigos na função, ele é responsável direto por um extenso trabalho educativo e sócio-cultural de centenas de crianças, jovens e adultos. Além de criar a Casa da Capoeira Angola, criou todo um sistema próprio de níveis de graduações, sequências de movimentos específicas e complementações obrigatórias musicais de cantos (ladainhas e corridos) e toques para cada um desses níveis de graduação, estando em constante reciclagem com os mestres mais antigos e ministrando cursos dentro e fora do Brasil. Tem todo um sistema específico de transmissão musical com vasto material de músicas autorais e peculiares em seu modo de execução instrumental, sendo esta performance musical alvo para um próximo artigo.

Referências

CD-ROM *A trajetória da Capoeira na Paraíba*. Instituto Soma Brasil. 2007.

LIMA, João Batista de. *Oitizeiro*: Sua história e sua gente. Gráfica Atual: João Pessoa, 2008.

MESTRE NALDINHO. *Palestra Escola Estadual Professora Ilza de Almeida Ribeiro.* Conde, PB, 2010a.

MESTRE NALDINHO. Entrevista concedida a Wênia Xavier em 06 de novembro de 2009. Casa da Capoeira Angola. João Pessoa, PB, 2009

MESTRE NALDINHO. Entrevista concedida a Wênia Xavier em 01 de fevereiro de 2010. Casa da Capoeira Angola. João Pessoa, PB, 2010b

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. FIGUEIREDO, Anne Raelly Pereira de. Transmissão musical no contexto urbano de João Pessoa in.: *Anais do XV Encontro Anual da ABEM.* João Pessoa, 17 a 20 de outubro de 2006, p. 691-701.

SILVA, Patrícia Morais da. *O processo de embranquecimento da capoeira em João Pessoa.* Dissertação (mestrado), João Pessoa, PB, 2005.

VOZES DE STA LUCIA DO CARIBE ORIENTAL: ENCRUZILHADA DE CULTURAS

Yukio Agerkop
yukioagerkop@gmail.com
Free-lance Museu dos Tropicos, Amsterdam

Resumo
Neste trabalho, abordarei o olhar especial de artistas da ilha de Sta Lucia na região do Caribe de fala inglesa, e a sua relação com a cultura musical desta ilha. O pintor Dunston Omer e o poeta Derek Walcott constroem através de sua arte uma nova forma de pensar, de ver o mundo. E esta visão do mundo está intimamente relacionado ao modo de viver e da cultura dos moradores da ilha. A cultura e a forma de viver da população de Sta Lucia forma uma alternativa para os padrões culturais ocidentais estabelecidos. Artistas e intelectuais podem servir como veículo para revelar memórias, valores e emoções das pessoas. A pesquisa se fundamenta em entrevistas com músicos, o pintor Dunston Omer, além de uma análise de gravações audiovisuais de campo de expressões musicais da ilha.

Abstract
In this work, I will approach the special worldview of artists and intellectuals from the island of St. Lucia in the English speaking Eastern Caribbean, and its relation with the musical culture of this island. The painter Dunston Omer and the poet Derek Walcott are developing an own sense of viewing and experiencing the world and do that by way of their art. This world-view is intimately related to the way of living and the culture of the inhabitants of the island. The culture and the way of living of the island population is an alternative to the established western cultural patterns. Artists and intellectuals can serve as a vehicle to reveal the memories and emotions of the people of a place. My findings will be based on interviews with musicians, the painter Dunston Omer and audiovisual recordings of the island St. Lucia from 1993.

Palavras Chave: *Caribe, Sta Lucia, transculturalização*

Introdução

Neste trabalho, abordarei o olhar especial de artistas da ilha de Sta Lucia na região do Caribe de fala inglesa, e a sua relação com a cultura musical desta ilha. O pintor Dunston Omer e o poeta Derek Walcott constróem através de sua arte forma alternativa de ver o mundo. Esta visão do mundo está intimamente relacionado ao modo de viver e a cultura dos moradores da ilha. Esta cultura e a forma de viver da população de Sta Lucia é uma alternativa para os padrões culturais ocidentais estabelecidos. Artistas e intelectuais podem servir como veículo para revelar memórias, valores e emoções das pessoas. Todos estas pessoas da ilha põe ênfase na formação de uma identidade única. O teórico e sociólogo reconhecido Rex Nettleford revela

que o desenvolvimento da sociedade da região Caribenha pode ser considerada especial por causa de seu contexto histórico e geográfico diferenciado. Fenômenos recentes como as migrações e a transculturalidade e a hibridização de culturas, de certa maneira já sucedeu na região Caribenha, anteriormente a outras regiões como a Europa, os Estados Unidos e outros países da América do Sul. Pois na região Caribenha foram trazidos pessoas de diferentes origens, e colocados em contato um com o outro para conviver juntamente. Consequentemente, isto resultou em estruturas de interações sociais em sociedades de "encruzilhamentos", sendo estes de diferentes etnias, culturas e de visões do mundo. É justamente esta dimensão pluralista da realidade Caribenha que corresponde às percepções de vida e de maneiras de viver, que formam a maior aporte da região (Nettleford, 1993, p. 9).

O 'Movimento de Arte e Cultura' em Sta Lucia

Na segunda metade do século 20, começa-se a desenvolver na ilha de Sta Lucia um forte senso de lugar, com uma conciencia e identidade própria. Isto começou com a valorização da linguagem *creole* e a idiossincrácia própria dos habitantes das ilhas. O poeta e escritor Derek Walcott, o pintor Dunston Omer e outros intelectuais, criaram o movimento cultural "A Corporação de Arte de Sta Lucia" nos anos '60. Dunston Omer nasceu em esta ilha e que ficou nacional e internacionalmente reconhecido pelos seus murais pintados em diferentes catedrais e igrejas da ilha e ilhas vizinhas como Martinica. A partir desta Corporação de Arte, o poeta Derek Walcott começou a escrever peças de teatro, incorporando a língua creole. Estas peças escritas na língua *creole* foram recebidas com entusiasmo, o que resultou em uma aceitação da língua creole como língua nacional, e que começou a ser usada na vida cultural pública. Este movimento cultural e literário é em certo sentido uma resposta da região caribenha à dominação de teorias e filosofias de pensadores Europeus e Norte americanos. O teórico Ramazani descreve este fenômeno da seguinte forma:

> "Como este e outros poemas indicam, poetas do Terceiro Mundo põe em dúvida a narrativa triunfalista ocidental de um desenvolvimento global", na qual um programa exportado de modernização é imaginado como ajudar aos países em desenvolvimento, para tornar-se como os países 'desenvolvidos' em questões de economia, relações sociais, tecnologia e cultura....Poemas muitas vezes representam os recursos da cultura local e que são mais duradouros que uma modernidade externamente imposta, justamente através da hibridização para assim transformá-la (Ramazani, 2003, p. 129).

O poeta Derek Walcott, e os outros membros intelectuais e artistas plásticas desenvolvem uma voz própria, revelando uma literatura, teatro e pintura que possam servir como inspiração e um modelo para outros países. E resulta que esta voz própria tem tanto valor e força que as narrativas ocidentais.

Existe uma relação entre o lugar e a projeção cultural da região do Caribe para outras partes do mundo. Podemos observar um espaço interno, que tem a ver com a capacidade de gerar conhecimentos, e para criar arte, filosofia e literatura; segundo, podemos reconhecer um espaço externo como consequência de este conhecimento e criatividade. Na região do Caribe, é justamente o intelecto criativo e a criação artística, o veículo para conquistar o lugar, e de-marginalizar a região do Caribe (Nettleford, 1993). A expressão musical e a dança formam um meio efetivo nesta batalha pelo espaço: o som e o movimento são as abstrações que geram vida fora do alcance de domínio externo (Nettleford 1993, p. 86). Na região oriental do Caribe há diversos exemplos de correntes musicais que tiveram um papel importante nos processos de transculturalização e transfronteiriços, entre outros o o *zouk* das ilhas Martinica, Guadalupe, Dominica e Sta Lucia, e o *calypso* originario de Trinidad, interpretado em muitas outras ilhas do Caribe.

A História e a Sociedade de Sta Lucia: uma Encruzilhada de Culturas

A população da ilha de Sta Lucia constrói o lugar de uma forma peculiar, e a sua cultura se desenvolve a partir de sua história colonial, o relativo isolamento da ilha, como ao mesmo tempo haja uma interação e um contato com as ilhas vizinhas e a migração para e desde Europa e os Estados Unidos. As práticas culturais da ilha revelam esta outra forma de ser, incluindo uma mistura de valores, costumes e traços culturais franceses e ingleses, junto com os aportes de diferentes culturas africanas. A ilha foi descoberta pelos espanhóis no início do século 16 e logo os franceses e ingleses a conquistaram alternadamente durante dois séculos. Ainda que a língua official de Sta Lucia seja o inglês, a comunicação nos povoados é efetuada na língua *kwèyól*: o *creole* francês, desenvolvido a partir da fusão de línguas africanas com a língua francesa. O pintor Dunston Omer afirma que a religião católica francesa trouxe à ilha uma cultura com valores de caráter humanístico. Os franceses que povoaram a ilha, carregavam a influência da época da iluminação e depois do racionalismo, com um afastamento ás dogmas religiosas em geral. Em consequência, os franceses tiveram a tendência de incluir a população escrava na sociedade colonial, respeitando as suas estruturas familiares e as suas culturas, como a existência de cofradias ou irmandades. Esta tolerancia dos franceses também era um veículo para que as práticas religiosas africanas puderam florecer, e a população escrava assimilar as danças e

as práticas musicais francesas. Durante, e especialmente depois da abolição da escravidão, os afro descendentes eram permitidos obterem terras para cultivar produtos agrícolas. Este fato resultou em uma construção de identidade sólida, baseada nas estruturas familiares e a posse de terras. Hoje em dia, a sociedade de Sta Lucia revela uma hospitalidade singular, resultado da formação da sociedade desde a época colonial. O aspecto humano e social da sociedade de Sta Lucia é refletido nas culturas musicais, nas artes e na poesia. O poeta Derek Walcott escreve poemas e peças teatrais desde a perspectiva da vivência e visão do mundo das pessoas da ilha. De igual forma, o pintor Dunston Omer se inspira nas pessoas comuns da ilha, representando-as como figuras bíblicas, e desta forma desenvolve em uma forte afirmação da identidade. O pintor afirma que a maneira de viver das pessoas de Sta Lucia e do ser caribenho em geral, pode ser tomado como um exemplo para o mundo na sua forma alternativa e original de assimilar e expressar a cultura religiosa, a poética e a plástica de diferentes partes do mundo.

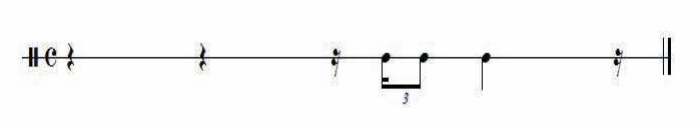
Duas Associações Históricas e Culturais: *La Rose* e *La Margueritte*

Um exemplo da dimensão pluralista da cultura Caribenha no contexto da ilha Sta Lucia, são as expressões culturais de *La Rose* e *La Margueritte*. Desde o século 19 surgem duas sociedades rivais na ilha, que ocupam até hoje em dia, um lugar especial na cultura da ilha, sendo *La Rose* e *La Margueritte*. La Rose, também chamado 'Lawòz', está relacionada com a "Rosa-Cruz", uma sociedade secreta mística, formada no final da idade média na Alemanha e que remete a conhecimentos baseados em saberes sobre o universo físico e espiritual.

La Margueritte está relacionada com a organização fraternal da Masonería Livre, uma sociedade esotérica, surgida nos séculos 16 e 17. A fraternidade é organizada em condecorações, originadas na Escócia e na Inglaterra.

La Rose e La Margueritte se originaram no início do século 19, e ambos se baseiam na tradição real inglesa organizada em graus, que incluem o Rei, a Rainha, o Príncipe, a Princesa, policiais e enfermeiras. Cada fim de semana os participantes destas duas sociedades realizam um encontro noturno, o chamado *seance*. É um momento especial para a população afro-descendente que experimenta sua memória social de maneira incorporada, a través do canto, toque e baile. Os instrumentos tocados no La Rose são o *tambouwen*, o *baha*, o *chak-chak*, a guitarra e o *gwaj*, e também participam dois ou três *chantwels*, as cantoras 'belcanto'. As *chantwels* criam os seus proprios textos cantados. Os membros de ambas as sociedades interpretam os gêneros *omans*, um tipo de vals, o *manpa,* uma marcha em ritmo binário, e o kwadril. Notável no canto do *manpa* é o uso da síncopa, em uma maneira particular de ficar por trás da batida do compasso. A estrutura melódica destes gêneros remetem aos antigos hinos protestantes ingleses,

como também às formas musicais executadas nos salões franceses dos séculos 17 a 19. Pode ser observado que os músicos em geral não têm uma formação musical formal, e aprendem o ato de musicar olhando para outros músicos. Estão familiares com as armonias de tonos maiores. Veremos um exemplo de um padrão rítmico do tambor *Ka* no Kwadril, executado no La Rose (Lawóz):



Em Sta Lucia, é costume que uma presentação musical deve soar alto e intenso para ser bem recebido pelos assistentes, e sempre deve haver canto e a presença da dança. Isto pode ser muito bem observada com o canto dos chantwels, cuando iniciam o canto na grande festa de La Rose: este arranque das vozes claras e sonoras das cantoras é um momento dramático, e todos os músicos e as pessoas do grupo se entusiasmam para tocar e dançar mais energicamente. A grande festa é um evento onde o entretenimento é essencial, e o ato de dançar e cantar junto forma o eixo da performance. É uma forma espontânea e alegre de se expressar, onde todos os presentes participam ou tocando um instrumento, ou cantando ou dançando.

Na Grande Festa de La Rose organizado no día 30 de agosto, surgem momentos de jogo e teatro que refletem o aspecto lúdico de diferentes culturas africanas. Durante a festa, soldados, médicos e enfermeiras efetuam um jogo teatral, que poderia ser uma imitação lúdica dos costumes europeus, e ao mesmo tempo evidencia que as expressões africanas tinham que transformar-se para serem aceitadas na sociedade colonial. Um exemplo é o uso de vestimenta e de alguns instrumentos europeus na La Rose e na La Margueritte. Em diferentes momentos durante o evento, as enfermeiras entram em transe, uma característica marcadamente africana, ocultada a través do jogo e da atuação.

O uso especial da voz, a alternância de canto solo e coro, a organização de irmandades e de cortes hierárquicas, mostra seu caráter eminente africano. Na África, em outros países do Caribe, como também no Brasil, nos congados entre outros, encontramos sociedades e cortes similares, denominadas irmandades, confradías ou cabildos.

Nos textos cantados de La Rose, pode-se perceber uma referência á cultura africana, e mais especificamente aos reis africanos. Em diferentes cantos aparece o nome de *Wad-Lo*, que é a palavra em creole para *roi-l'eau*, e que significa o 'rei das aguas' ou o 'rei do rio'. Isto pode referir-se aos reis dos rios de Congo, ou o Níger. O pintor Dunston Omer opina o seguinte sobre a palavra:

> "Wad-lo, um tipo de rei das águas, roi-l'eau". Então, na minha imaginação, isto tem que ver com o rio Níger. Ou algum río grande Africano. Porque são estes reis dos rios.

> Então estava pensando sub-conscientemente, como estes africanos tomaram a forma Europeia, já que os europeus os proibiram de realizar as suas práticas africanas. Mas enquanto imitavam os europeus, era aceitada. Então realizavam as suas práticas culturais africanas, igual que a nossa língua. Faziam suas práticas africanas com uma vestimenta europeia. Por isto é como nossa língua: gramática africana com palavras francesas (música africana com vestimenta europeia) (entrevista com Dunston Omer, 1993, Sta Lucia).

Podemos observar uma forma particular de combinar diferentes culturas e crenças europeias com as culturas e as práticas religiosas africanas em duas expressões culturais, sendo La Rose e La Margueritte, assim afirmando e fortalecendo a identidade cultural da ilha, com música e dança, de maneira incorporada.

7

Neste trabalho vimos um esboço da cultura e estilo de vida alternativa da região do Caribe oriental, o da ilha de Sta Lucia. Construções de saberes locais são uma fonte valiosa para o etnomusicólogo, e podem iluminar, ou até explicar fenómenos contemporâneos culturais em outras partes do mundo com semelhantes processos. Mesmo que as ilhas do Caribe oriental como Sta Lucia sejam geograficamente isoladas, as expressões culturais revelam uma criatividade e uma força inusitada, um exemplo a ser seguido para um mundo transnacional. A força da cultura da região é uma fonte de tendências culturais que servem como modelos para outros fenômenos culturais e musicais em outras partes do mundo. Deve-se considerar o contexto histórico, geografia e social que geraram estas culturas e as visões do mundo com seus modos de pensar diferenciados.

Bibliografía

DEPESTRE, RENÉ. "Una Ejemplar Aventura de Cimarroneo Cultural". In: **El Correo de la UNESCO**, No 34, Diciembre. P 16 – 21, 1981.

ERLMAN, Veit."The Politics an Aesthetics of Transnational Musics". In: **The World of Music** 35 (2). 1993

GLISSANT, Edouard. **El Discurso Antillano**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997

_____Una Cultura Criolla. In: **El Correo de la UNESCO**, No 34, Diciembre. P 32 – 38, 1981.

GUILBAULT, Jocelyn. **Musical Traditions of The West Indies. Dances and Songs from a Caribbean Island**. Smithsonian Folkway Recordings, 1993.

HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes ouro. Rio de Janeiro: DP&A Ed., 1997. 111 p. Tradução de: "The Question of Cultural Identity". In: S Hall, D. Held and T. Mc Grew. **Modernity and its Futures**. Polity Press Press, 1992.

NETTLEFORD, Rex. **Inward Stretch Outward Reach. A Voice from the Caribbean**. London: The Macmillian Press, 1993.

OMER, Dunston. Entrevista na ilha de Sta Lucia com o pintor. Realizado por Terry Agerkop em Sta Lucia. **Arquivo do Centro de la Diversidad Cultural**, Caracas, Venezuela, 1993.

RAMAZANI, Jahan. **A Transnational Poetics**. Chicago: The University of Chicago Press.E-book. http://www.press.uchicago.edu/presssite/metadata.epl?mode=bio&isbn=9780226703374

SCHWIEGER, Andrea H. "Creolisation as a Poetics of Culture. Edouard Glissant's 'Archipelic' Thinking". A Pepperpot of Culture: Aspects of Creolisation in the Caribbean. In **Matatu** 27-28. Amsterdam: Editions Rodopi, 2003

STOKES, Martin. Introduction: Ethnicity, Identity and Music. **Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place**. Oxford: Berg Publishers. Pp 1-27, 1994.

Realização:

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

Patrocínio:

Apoio:

ISSN 2236-0980