



UNIVERSOS DA MÚSICA

**cultura, sociabilidade e a
política de práticas musicais**

III Encontro Internacional da
Associação Brasileira de Etnomusicologia
21 a 24 de novembro de 2006

Diretoria da ABET

Presidente – Tiago de Oliveira Pinto (USP)

Vice-presidente – Alice Lumi Satomi (UFPB)

Secretário – Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC)

2º Secretário - Francisco Simões Paes (USP)

Tesoureira – Flávia Camargo Toni (USP)

2º Tesoureiro – Marcelo Simon Manzatti (USP),

Editora - Maria Elizabeth Lucas (UFRGS)

Editor Assistente – Hugo Leonardo Ribeiro (UFBA)

Conselho Fiscal

Titulares:

Maria Ignez Cruz Mello (UDESC)

Deise Lucy Oliveira Montardo (UFSC)

Elizabeth Travassos Lins (UNIRIO)

Suplentes:

Edilberto José de Macedo Fonseca

Martha Tupinambá de Ulhôa (UNIRIO)

Carlos Sandroni (UFPE)

Comissões do III Encontro da ABET

Conceito Geral

Tiago de Oliveira Pinto

Coordenação científica:

Alice Lumi Satomi
Tiago de Oliveira Pinto

Comitê Científico:

Kilza Setti
Marcos Branda Lacerda
José Geraldo Vinci de Moraes
José Roberto Zan

Comissão Organizadora do Evento:

Alice Lumi Satomi
Flavia Camargo Toni
AcácioTadeu Piedade
Nicholas Rauschenberg
Marcelo Manzatti
Francisca Marques
Priscila Ermel Barrak

Equipe local de organização:

Nicholas Dieter Berdaguer Rauschenberg
Henrique Genereze da Silva
Rafael Nobre de Sousa
Pedro Cillo Rodrigues
Equipe do SESC Pinheiros

Agenda:

Nicholas Dieter Berdaguer Rauschenberg

Programação de apresentações musicais:

Marcelo Manzatti

Programação de vídeos:

Priscila Ermel

Padronização dos textos recebidos (para os Anais):

Josélia Ramalho

Erivan Silva

Alexandre Náder

Igor Coimbra

Luiz Fernando N. Costa

(alunos de Pós-Graduação em Etnomusicologia da UFPB)

Correções, Diagramação e Editoração Eletrônica

Marciano da Silva Soares

III Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia: “Universos da Música: Cultura, Sociabilidade e a Política de Práticas Musicais”

Apesar de relativamente jovem enquanto associação profissional, a ABET neste seu III Encontro já comprova que a etnomusicologia não é mais uma disciplina em fase inicial de implantação no país, mas se encontra em franca expansão e mesmo solidificada em diversos programas universitários. O III Encontro reúne pesquisadores de 15 estados brasileiros de todas as regiões do país, que inscreveram aproximadamente 200 trabalhos, a serem apresentados e discutidos durante três dias em sessões de comunicações, mesas redondas e oficinas. Participam destes eventos também especialistas que representam 16 instituições de 9 países diferentes da Europa e das Américas. Os temas gerais que foram propostos para o III Encontro da ABET

(1) Teoria, métodos e técnicas da documentação etnomusicológica, (2) Escrita e oralidade, roteiro e improviso, texto e contexto na performance musical, (3) Formas de Urbanidade e de Mundialização na Música, (4) Transculturação, nacionalismos, regionalismos deslocamentos e estilos individuais, (5) Interações e fricções entre trabalho de campo, sociedade e pesquisa, (6) As pesquisas musicais e os saberes de mestres e de autoridades e (7) Música Popular, dança e sua repercussão midiática

estão inseridos no debate que vai além das questões brasileiras, sintonizados, portanto, ao que vem a ser uma etnomusicologia mundial coerente em relação a questões preeminentes deste início de século.

Entre os vários aspectos que saltam à vista ao observarmos a tônica das comunicações selecionadas, gostaria de destacar aquele em que a etnomusicologia apresenta um alto grau de aplicabilidade junto a comunidades, cujas práticas musicais são documentadas, estudadas e difundidas. A experiência da disciplina no Brasil é especialmente rica em exemplos onde o saber do pesquisador se estende para atividades de mediação, que levam ao auto-reconhecimento e mesmo a uma forma de “auto-pesquisa” entre determinados grupos.

O título geral do encontro, “Universos da Música”, pode parecer uma contradição, se lembrarmos que um dos lemas da etnomusicologia é justamente o veredito de que a música não é uma linguagem universal, ou seja, não é compreendida de maneira inequívoca por todos os habitantes do globo. Estamos cientes, porém, de que música é universal enquanto manifestação do homem – não existe povo ou sociedade sem música – e que semelhante à língua falada, ela adota diferentes características de acordo com as diferenças que distinguem as culturas umas das outras. Os “universos da música”, portanto, não devem apenas ser compreendidos na sua dimensão espacial, histórica e regional, mas como modos de expressão musical que permeiam inúmeros momentos e ensejos das atividades humanas. O interesse e o fascínio por esta multiplicidade de “universos” é que guiará os participantes do congresso da ABET de 2006 no SESC Pinheiros em São Paulo.

A realização deste III Encontro só é possível graças ao esforço, ao trabalho e à dedicação de muitos dos nossos colegas da ABET e da equipe da instituição parceira, que está sediando o evento, o SESC SP Pinheiros. Cumpre um reconhecimento especial ao SESC SP, que através de sua unidade de Pinheiros oferece condições ideais para um encontro como este. Muito mais

do que espaço físico, o SESC porém compartilha de muitos dos nossos anseios, o que se evidencia na programação musical da instituição, pioneira em muitos aspectos, e mantenedora de um alto padrão de qualidade e de originalidade há décadas.

Agradeço a todos os envolvidos na preparação deste III Encontro, à diretoria do SESC SP, à equipe da unidade Pinheiros, aos meus colegas da diretoria da ABET e a todos os participantes, em especial também aos de fora, que não hesitaram em vir a São Paulo, para contribuir com a sua participação ao êxito do evento.

A todos desejo um ótimo III Encontro com múltiplos e inspiradores “Universos da Música”!

Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto

Presidente da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET)

Conferencia (CO)

Gerhard Kubik (Universidade de Viena):

"Emoção e conexões múltiplas na pesquisa musical. Relatos de vida na África".

Terça feira, 20:00, Auditório Principal

Gerhard Kubik nasceu em Viena, Áustria, no ano de 1934. Enquanto garoto no pós-guerra de sua cidade natal, ocupada pelas tropas americanas, travou contato com o *blues* e com o *jazz*, participando de várias bandas de música, onde tocava a guitarra e a clarineta. Estudou antropologia e musicologia na universidade de Viena. Sem ter concluído os seus estudos, fez sua primeira grande viagem à África em 1958, quando saiu de carona de Viena, chegando semanas mais tarde em Uganda. Neste país da África Oriental fez seus primeiros estudos práticos de música tradicional africana. Estudou com Evaristo Muyinda, o último grande sobrevivente dos músicos da corte do reino de Buganda. Desde esta experiência, que durou aproximadamente um ano, Gerhard Kubik não deixou de visitar e de pesquisar na maior parte da África ao sul do Saara. Entre as experiências que teve, destacam-se os anos em que passou no interior de Angola e de Moçambique, registrando performances e rituais entre 1962 e 1965, que nas décadas subseqüentes ficaram devastadas pelas guerras de libertação, em especial destes dois países. Gerhard Kubik domina com fluência três idiomas nativos do continente africano, e sempre defendeu nas suas pesquisas a importância da língua nativa, a cognição, a sociabilidade e as teorias nativas nas suas pesquisas musicais. Autor de mais de 300 publicações sobre música, cultura, psicologia, idiomas e sociedades africanas, Gerhard Kubik possui inúmeras condecorações internacionais, lecionou em universidades européias, na África, nos EUA e no Japão. Conheceu o Brasil em 1974. Retornou mais duas vezes, efetuando pesquisas de campo na Bahia, no interior de São Paulo e no Mato Grosso. Sobre o Brasil publicou artigos e dois livros: *Angolan Traits in Black Music, Dances and Games in Brazil* (Lisboa 1979) e *Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien* (Aachen, 1990).

Apresentações de Música Regional do Estado de São Paulo

22/11, quarta feira, praça, 13:00hs: Os Favoritos do Catira/ Guarulhos, SP

23/11, quinta feira, praça, 13:00hs: Fandango de Chilena/ Capela do Alto, SP

23/11, quinta feira, praça, 20:00hs: Batuque de Umbigada/ Piracicaba, SP

24/11, sexta feira, praça, 13:00hs: Moçambique de São Benedito/ Cunha, SP

Show de encerramento

24/11, sexta feira, Teatro, 21:00hs: Djalma Correa, Kachamba Brothers e Banda de Pífanos de Caruaru (juntos)

Mesa Redonda (MR)

Teatro, **10:00 - 12:00**

MR 1, quarta feira

O Estudo da Música Brasileira no Contexto 'Global'

Mediadora: Suzel Ana Reily, **Queen's University Belfast, na Irlanda do Norte**

Jesse Wheeler, **UCLA**

Welson Tremura, **Universidade da Flórida**

Frederick Moehn, **Stony Brook, New York**

MR 2, quinta feira

Pesquisadores Criadores

Mediador: Aberto Ikeda, **UNESP**

Marlui Miranda (pesquisadora e compositora)

Djalma Correa (percussionista e pesquisador)

Kazadi Wa Mukuna (pesquisador)

MR 3, sexta feira

A música nas Ciências Humanas

Mediador: Tiago de Oliveira Pinto

José Miguel Wisnik, USP

José Vinci de Moraes, USP

Rafael José de Menezes Bastos, UFSC

Workshops (WO)

Workshops 01

Auditório do 3º andar

Dagfinn Bach (ArtsPages Int., Noruega)

"Descobrir os arquivos de músicas do mundo através do MPEG-7"

Auditório do terceiro andar

Workshops 02

Oficinas 2º andar

Kachamba Brothers

“Música Africana”

Sala de Atividades 2

Workshops 03

Oficinas 2º andar

Marlui Miranda

“Música Indígena”

Sala de Atividades 2



comunicações

Música popular, expressão e sentido: comentários sobre a “teoria das tópicas” na análise da música popular brasileira

Acácio Tadeu de Camargo Piedade

acacio@udesc.br (UDESC)

Resumo: A presente comunicação pretende comentar a aplicação do que pode intitular “teoria das tópicas” em análise musical para o caso da música popular brasileira. A retomada do plano expressivo-retórico na análise musical se deu recentemente, com autores ligados à abordagem semiótica que se dedicaram ao período clássico da música européia. Esta teoria ilumina de forma importante a compreensão das músicas analisadas pelo fato de, através da análise musicológica e da interpretação de pontos expressivos no texto musical, apresentar nexos culturais da musicalidade em foco. O objetivo principal desta comunicação é discutir a aplicabilidade desta teoria no campo da música popular brasileira.

Palavras-chave: Música popular brasileira. Expressão musical. Significação musical.

A quantidade de estudos acadêmicos sobre música popular brasileira tem crescido rapidamente desde a década de 80. Estas investigações, produzidas tanto no Brasil como no exterior, têm se fundamentado uma vasta quantidade de práticas através de variadas perspectivas teóricas e metodológicas. Uma parcela destas pesquisas trabalha sob a perspectiva musicológica, utilizando um de seus recursos mais típicos: análise musical de partitura. Ocorre que o papel da partitura no mundo da música popular é bastante particular, envolvendo sistemas de notação e conceitos específicos: cifragem de acordes, *lead-sheet*, edição de songbooks, etc. Além disso, grande parte da música popular não está registrada em partitura, mas sim em gravações fonográficas¹. Por isso, o analista muitas vezes tem que transcrever gravações e criar sua partitura de trabalho para empregar os métodos analíticos. Em geral, o foco da análise é a esfera melódica (e sua segmentação em temas, frases, motivos, etc.) e a forma (organização da apresentação das estruturas musicais no tempo), porém a compreensão da música popular muitas vezes exige a abordagem de outros aspectos como, por exemplo, performance e recepção. Mesmo assim, a análise musical é uma ferramenta fundamental no estudo de qualquer repertório musical, pois é um caminho para iluminar o texto musical propriamente. No âmbito da música popular, contudo, só recentemente começou-se a empregar de forma intensiva os recursos das várias teorias de análise musical. De fato, a análise musical foi, durante muitos anos, pensada como válida somente para a música erudita, pelo fato desta circular através do suporte escrito da partitura, objeto representacional que serve de base para a análise. Muitos

¹ Note-se que a música popular, em sua dimensão histórica, não pode ser compreendida isolada da história da fonografia: fonografia e música popular se desenvolvem de forma irmanada ao longo do século XX.

autores comentam os aspectos culturais e ideológicos que estão por trás desta preferência pela música erudita e da exclusão da música popular do horizonte musicológico com base em uma suposta inferioridade musical no que tange à complexidade formal e harmônica (ver Hamm, 1995; Middleton, 1990).

Análises paradigmáticas da música têm um rendimento notável em determinados repertórios musicais de povos tradicionais, como as sociedades indígenas. Recortando as unidades musicais do discurso (motivos ou frases melódicas e/ou rítmicas, seqüências harmônicas, etc.) e dispendo-as frente a frente em uma mesma coluna, quais termos homólogos, revelam-se, para além da própria feição particular, a posição que ocupam no discurso, esta posição sendo um dado importante na análise estrutural da musicalidade. As unidades musicais em questão são, muitas vezes, atribuídas de qualidade ou *ethós*, isto por meio de convenção cultural (diga-se, histórica e tácita). Nesta direção encontra-se o que alguns autores denominam oportunamente *topics*, e que envolve uma teoria da expressividade e do sentido musical que se pode chamar de “teoria das tópicas”, sendo “tópicas” um termo oriundo do conceito aristotélico *topoi*, parte do jargão filosófico dos estudos de Retórica. Os autores mais importantes desta perspectiva até o momento são Ratner (1980), Agawu (1991) e Hatten (2004). O universo estudado nestas obras é o da música europeia do período clássico, e algumas das tópicas trabalhadas por estes autores são: *alla breve*, *aria*, *brilliant style*, *empfindsamkeit*, *fanfare*, *hunt style*, *learned style*, *pastoral*, *Sturm und Drang*, entre outras. Trata-se aqui de tópicas de um período refletindo uma visão de época. Há uma distância muito grande desta *weltanschauung* para o caso da música brasileira, tratada aqui como uma unidade sócio-cultural em consolidação ao longo dos séculos XIX e XX. Porém, creio que há também uma visão de mundo que permeia este longo período e este território simbólico, e que esta teoria é uma interessante via para a compreensão da significação musical e da musicalidade brasileira, principalmente no âmbito da construção de identidades em jogo no texto musical.

Tópicas seriam, portanto, as figuras da retórica musical. A idéia de figura e de retórica musical pressupõe, portanto, uma compreensão da música enquanto discurso. As unidades musicais deste discurso são, muitas vezes, atribuídas de qualidade ou *ethós*, isto por meio de convenção cultural (diga-se, histórica e tácita). O encadeamento destas unidades compõe parte do discurso musical e sua lógica. Para Meyer, por exemplo, o uso de convenções deste tipo se dá como controle da expectativa, da satisfação ou suspensão das tensões musicais geradas nos processos formais da música tonal, o que comprovaria a importância da emoção e do significado na música (Meyer, 1956).

Gostaria de enfatizar que, além de funcionarem como figuras da retórica musical, tópicos são também topo-lógicas, ou seja, sua plenitude significativa se dá não apenas por sua feição interna, mas também pela posição de sua articulação no discurso musical. Pode-se pressupor, assim, uma significação implícita na progressão destas posições na cadeia sintagmática de um discurso musical. O problema não se limita a encontrar ou fixar as tópicos encontradas no discurso musical, mas a explicar como estes governam a sucessão dos afetos, gestos e tópicos (Meyer, 2000:263). No caso de música escrita, a cadeia de tópicos expressivas se encontra determinada na partitura, onde tópicos a serem descobertas podem se articular em diferentes momentos e ordenações. Já em improvisações, podem ser móveis, tendo o caráter de espaço de possibilidade que se abre em determinados pontos do discurso musical. Creio que as tópicos de um discurso musical (entendidas como posições estruturais dotadas de qualidades determinadas) são experimentadas pelos próprios intérpretes na sua prática musical, bem como pela audiência. Por meio desta avenida teórica, tenho me dedicado ao estudo das relações entre retórica, poética e música, bem como à busca de possíveis tópicos da musicalidade brasileira, isto através de análises de partituras e de transcrições de improvisações. Comentarei aqui alguns universos de tópicos que venho estudando.

Alguns mecanismos e frases musicais revelam um lado brincalhão, isto de forma a exhibir alguma virtuosidade instrumental. Ao mesmo tempo esta tópica difere do *scherzando* por seu caráter malicioso e desafiador. A figura do malandro na cultura carioca e brasileira em geral alude a este conjunto de tópicos que estou chamando de brejeiro: o malandro que ginga com os pés, é esperto e competente (na ginga), desafiador (quem me pega?). A expressão musical deste caráter da brasilidade se dá através do brejeiro, que envolve transformações musicais presentes, inicialmente, no choro. Muitas vezes está em jogo um tipo de “ataque falso” de nota, no qual um “deslize” cromático no agudo faz crer que houve erro e, no entanto, se trata de uma transformação brejeira. Outras vezes, a tópica se manifesta mais na dimensão rítmica, como é o caso de certas “quebras” e deslocamentos irregulares que parecem brincadeiras rítmicas que desafiadoramente (para os acompanhantes e ouvintes) atravessam os tempos como que brincando, sem se deixar perder.

Há um outro conjunto de tópicos que estou chamando de época de ouro, onde reinam maneirismos das antigas valsas e serestas brasileiras, imperando a nostalgia de um tempo de simplicidade e lirismo. Como que em forma de mito, manifesta-se aqui um Brasil profundo do passado através de volteios melódicos (vários tipos de apojatura, grupetos) e certos padrões motivicos (escala cromática descendente, atingindo a terça do acorde em tempo forte) que estão fortemente presentes no mundo do choro e em vários outros repertórios de música brasi-

leira, tanto na camada superficial quanto em estruturas mais profundas. Nas “Valsas de Esquina”, de Francisco Mignone, em certos trechos das composições de Hermeto Pascoal, as tópicas época de ouro se apresentam sempre evocando brasilidade, lirismo e nostalgia.

Menciono ainda o grande conjunto de tópicas nordestinas: a musicalidade nordestina é um recurso fortemente empregado na expressão da brasilidade (Piedade, 2003, 2005). Desde cedo este nordeste profundo se apresentou musicalmente em diversos repertórios musicais. O baião e a escala mixolídia, usada mediante uma série de padrões, se tornaram índice de identidade nacional, por exemplo, nas composições nacionalistas de Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe e de outros compositores que se opunham ao atonalismo do movimento Música Viva dos anos 40.

Como conclusão deste breve artigo, afirmo o grande rendimento de investigações da dimensão expressiva da música brasileira e da análise musical detalhada dos textos musicais deste vasto repertório, dissolvendo as fronteiras entre o mundo erudito e popular. O estudo da retórica musical e a teoria das tópicas são ferramentas de análise que superam o mero formalismo ao envolver simultaneamente conhecimentos musicais, figuras de expressão e interpretações histórico-culturais, funcionando como via de acesso à significação e aos nexos culturais.

Referências citadas

- Agawu, V. Kofi. 1991. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*, Princeton: Princeton University.
- Hamm, Charles. 1995. *Putting popular music in its place*. Cambridge (UK): Cambridge University.
- Hatten, Robert S. 2004. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University.
- Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago.
- _____. *Spheres of music: a gathering of essays*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying popular music*, Milton Keynes: Open University.
- Piedade, Acácio Tadeu de C. 2003. “Brazilian jazz and friction of musicalities.” In: E. Taylor Atkins (ed.) *Planet Jazz*. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 41-58.
- _____. 2005. “Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades.” *Revista Opus*, 11, pp. 197-207.
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic music: expression, form, and style*. New York: Schirmer Books.

Duas pequenas peças para falar de música e pensamento, doença e cura, feitiçaria e sociedade no alto Xingu

Acácio Tadeu de Camargo Piedade

acacio@udesc.br (UDESC)

Resumo: Nesta comunicação, com base na etnografia de um ritual de flautas “sagradas” entre os índios xinguanos Wauja, pretendo comentar um trecho do ritual que consiste em duas peças do repertório. Estas peças são avaliadas de forma especial pelos mestres flautistas, sendo consideradas mais “sagradas” e mais perigosas. Tais peças são objeto de várias restrições que serão comentadas aqui. A partir do discurso nativo e da análise musical destas peças, pretendo discutir questões como pensamento musical, cosmologia, cura e feitiçaria, socialidade no universo indígena do alto Xingu.

Palavras-chave: Cosmologia Wauja. Cura e feitiçaria. Flautas sagradas. Pensamento musical.

Durante meu trabalho de campo de doutorado, entre os índios Wauja do alto Xingu, em 2001, observei alguns rituais de flautas “sagradas” *kawoká*.¹ Em uma destas ocasiões, foram tocadas várias suítes de música de *kawoká*, cada suíte sendo constituída por um grande número de peças curtas tocadas sucessivamente entrecortadas por breves pausas. O ritual levou dois dias, com pausas pela manhã. No total, foram 72 peças, perfazendo um total de 2 horas e 18 minutos de música. No meio da madrugada fria, os flautistas tocaram duas peças seguidas que me chamaram a atenção, pois ocorreu mudança de andamento e textura. Terminadas estas peças, as outras retomaram as características daquelas que eu vinha ouvindo até então.

Como rotina do trabalho de campo, nos dias seguintes dos rituais, eu mostrava as gravações para o mestre flautista, e gravava seus vários comentários e respostas às minhas perguntas. Alguns dias após aquela noite, fui à casa do mestre para realizar este trabalho. E, como era usual, fumando bastante, ele escutou atentamente, me apontando o nome da suíte que estava sendo executada, os marcadores de início e fim de suíte, o início de uma nova, além de alguns comentários sobre o significado daquelas peças. Às vezes estes comentários se estendiam, de modo que eu pausava a execução do *minidisc player* para ouvir uma longa estória sobre uma peça. Invariavelmente, eu tinha algum problema na compreensão de uma ou outra palavra da língua nativa, e o que tomava algum tempo até esclarecer. Enfim, estas proveitosas reuniões musicológico-lingüísticas levavam longas tardes xinguanas, e estávamos acostumados a esta rotina, pois eu já vinha trabalhando com ele desta forma há meses.

¹ Não há espaço suficiente aqui para uma descrição introdutória do contexto etnográfico. Para tal, remeto o leitor interessado à minha tese de doutorado, da qual se origina o material desta comunicação (Piedade, 2004).

Naquela ocasião, quando o mestre ouviu a primeira das peças diferentes, ficou em silêncio. Nenhuma palavra na pausa entre esta e a segunda. Somente ao final da segunda peça, ele disse que não era para eu ter gravado aquelas duas peças, elas eram *kakaiapai* (“preciosas”) e *kawokapai* (“perigosas”). Sua expressão era tão grave que eu achei que eu perguntei se ele queria que eu apagasse as faixas, o que eu faria imediatamente, mas ele disse que não precisava, já estava gravado, só tinha que cuidar. Esta comunicação é uma reflexão sobre estes cuidados.

De início, há que se pensar sobre o pensamento musical nativo e sua capacidade de expressar esta distintividade em termos musicais. As duas peças formam um subgrupo: o mestre me explicou que as duas peças são *makukuonaapa* (“canto do macuco”), sendo que se trata de um pássaro, o qual infelizmente não pude identificar. Este subgrupo foi executado ao longo da suíte *kisowagakipitsana* (“música-timbre do escurecer”), que é um repertório exclusivamente tocado na noite funda, *muiyakakí*. Nesta suíte há vários subgrupos de peças, tais como *tejuiaonaapa* (“canto do gavião”), *kumesionaapa* (“canto do beija-flor”), *iusitonaapa* (“canto do peixe-cachorra”), *pisuluonaapa* (“canto do grilo”), *molajoonaapa* (“canto do jacú”), entre muitos outros. Todos estes repertórios são estáveis, do ponto de vista do gênero musical e dos elementos formais e motivicos da suíte.

No subgrupo *makuku*, entretanto, há notáveis diferenças. Já de início, um pulso relativo muito lento (de cerca de 58 b.p.m., nas peças anteriores e posteriores, para cerca de 24). Os dois flautistas acompanhantes tocam suas notas longas somente no primeiro tema, realizando um acompanhamento com uma única nota, muito mais sintético que o normal. No segundo tema, os acompanhantes param de tocar e o flautista mestre toca sozinho, diferentemente de todas as outras peças que ouvi. Pela primeira vez, em todo o ritual, com exceção dos toques de abertura e de encerramento, ocorre um solo de flauta. O tema apresenta pausas que, com o pulso lento executado pelas batidas do chocalho de tornozelo do mestre, abrem espaços sonoros onde se ouve os diversos sons da madrugada. Outra particularidade é que ambas as peças não apresentam as seções formais “toque de iniciação” e “toque central”, que podem ser encontradas em todas as outras peças que ouvi. Na verdade, o primeiro tema, idêntico nestas duas peças, funciona como um grande toque para os solos no segundo tema. Na segunda peça há, portanto, um diálogo com a primeira. No segundo tema da segunda peça há uma maior elaboração variacional: motivos que são aumentados e diminuídos, exclusão de pausa e inserção de motivo novo, fusão de motivos previamente separados, entre outros princípios que a análise musical revelou. Enfim, há um jogo motivico bastante intenso nestas duas peças, para-

lelo ao aspecto minimal do acompanhamento, constituindo notáveis distinções ocorrendo no plano musicológico.

Outros aspectos a considerar são referentes à cosmologia nativa. Na música de *kawoká*, há um importante nexos com o mundo dos “espíritos” *apapaatai*. *Kawoká* é um deles, considerado o mais perigoso, causador de doenças e morte. Enquanto toda música ritual Wauja é de *apapaatai* e é tocada para *apapaatai*, a execução das estruturas musicais coloca, lado a lado, o belo e o perigoso. Quanto mais belo, mais correto, *awojopai*, menos perigoso. O erro, a incorreta enunciação do jogo motivico, é perigosa: na música de flautas *kawoká* há, sobretudo, ordem, a correta ordenação das suítes, das peças dentro da suíte, dos temas dentro da peça, das frases dentro dos temas, dos motivos dentro das frases, das células dentro do motivo, enfim, o belo-correto está na ordem em todas os segmentos da música. E o cerne da ordem está na dimensão temática do canto executado pelo flautista mestre, *apai*, o núcleo para o qual tudo o mais se faz periferia (Menezes Bastos, 1999), para onde convergem os ouvidos dos flautistas xinguanos e dos *apapaatai*. Como as máscaras em situação ritual, a flauta é um objeto ativado cosmicamente pela potência da presença imediata do *apapaatai*: no caso de *kawoká*, a música é esta sua presentificação. Nas peças *makuku*, extremamente valiosas e perigosas, o canto do flautista mestre potencializado pelo silêncio dos acompanhantes, a densidade da presentificação do *apapaatai* é proporcional à minimalidade da textura musical e à elaboração extrema no canto principal.

O mestre de flautas (*kawokatopá*) é mais do que um mestre de música: ele parece configurar um pajé musical. Ele é aquele que conhece todo o repertório musical dos rituais de flautas, sabe construir os instrumentos e tocá-los com virtuosismo. Ele ensina outros flautistas, tanto a parte do acompanhamento quanto os cantos da voz principal, e conhece toda a etiqueta do ritual². Além de todos estes conhecimentos, tem a capacidade especial de memorizar as músicas que os *apapaatai* tocam. A percepção musical apurada é um dos aspectos principais em um mestre de flautas: ouvir uma peça e memorizá-la, podendo reproduzi-la depois, é uma capacidade analítica saliente dos mestres³. O mestre de flautas é, a seu modo, um pajé. Pois assim como os pajés *iakapá* são os únicos que podem abrir o mundo dos *apapaatai* na sua visão, o *kawokatopá* é o único que pode reproduzi-lo musicalmente: esta capacidade a-

² O *kawokatopá* deve saber previamente todo o procedimento para o ritual com segurança (para o bem da saúde dos Wauja). Na performance musical, esta segurança funciona como ajuda para os flautistas acompanhantes que não conhecem ou não se lembram bem dos temas, que podem realizar bem o acompanhamento prestando atenção no flautista mestre, principalmente olhando seus dedos.

³ Memorizar envolve análise. O ouvido analisa a música, encaixa partes correspondentes, isola motivos homólogos, entre outros procedimentos associativos (ver Snyder, 2001). No caso da música de flautas *kawoká*, me parece que o ouvido varre as seções da peça e concentra-se nos motivos-de-tema.

proxima o mestre de flautas do mundo do xamanismo. Os mestres de flauta são pajés “clari-audientes”, em contraposição aos pajés *iakapá*, que são clarevidentes⁴.

O clarividente flautista mestre me alertou com relação às gravações das duas pequenas *makukuonaapa*: não devem ser ouvidas por outros flautistas xinguanos, com exceção dos Wauja. Este é o cuidado especial com relação a estas peças. Sim, pois esta “preciosidade” é um perigo potencial se cair nos ouvidos do outro. Os flautistas xinguanos possuem, como dizem, “gravadores” na cabeça. Além de vários flautistas Wauja que observei na aldeia, pude constatar a agudeza do ouvido musical de um mestre Kamayurá em minha casa, onde lhe mostrei o CD *Musiques du Haut Xingu* (Schiano, 1992). Fiquei impressionado com a rapidez e acuidade de seu ouvido, que reconhecia de imediato o repertório em questão e o grupo que o executava, confirmando os dados do *booklet* do CD, e ainda indicando por vezes a pessoa que estava tocando ou cantando. Ele afirmou, em português, que sua cabeça é um gravador⁵.

A idéia do “gravador mental”, além de remeter à área da percepção e psicologia cognitiva da música e à questão da habilidade musical (ver Sloboda, 1994), suscita também pensar sobre propriedade intelectual das músicas: as novas peças kawoká são trazidas do sonho, mas o sonho não é uma produção da mente do indivíduo, é uma vivência (Graham, 1994), uma experiência na qual se pode ouvir a música que é tocada pelos *apapaatai*. As peças são como doações, presentes dos *apapaatai* aos sonhadores, são dirigidas para eles. Se o sonhador será capaz de memorizar e reproduzir, não é da alçada do *apapaatai*, mas, aí sim, do indivíduo. Uma nova peça não é afirmada como sendo criada pelo flautista, mas como lembrada⁶. Entretanto, na esfera do coletivo, a noção de propriedade intelectual-artística das músicas se torna muito sensível. Há certas peças que nunca são tocadas na presença de “estrangeiros”, e o repertório que é utilizado na grande festa intertribal de flautas exclui estas peças mais internalizadas, consideradas mais valiosas. Daí que a gravação (eletrônica) deste repertório se torna um perigo, pois para um mestre xinguanos basta ouvir uma vez que ele rapidamente “grava” a peça no ouvido, “roubando-a” para o seu grupo. Este repertório, um conjunto de peças que

⁴ A idéia de “clariaudiência” (Schafer, 2001) aponta para a capacidade excepcional de ouvir claramente a dimensão sonora dos *apapaatai*.

⁵ Dizer, como fazem os flautistas xinguanos, que a cabeça escuta e memoriza, funcionando como um gravador, lembra o Deputado Juruna, que andava sempre com um gravador mini-cassete em mãos, não exatamente para poder gravar as palavras (mentiras) dos brancos. Isto ele podia fazer com seu próprio gravador mental. Mas para reproduzir a voz que denuncia a mentira, como uma evidência científica. Cacique Juruna fazia, nos anos 80, o que se continua fazendo hoje através de laboratórios sofisticados: mostrar que a voz de alguém realmente falou aquela coisa – constatar o que os Wauja chamam de *pitsana*.

⁶ Meu sogro falava *nutsixutsapai apapaataionaapa nisêpũ*, “eu me lembro da canção do *apapaatai* no meu sonho” (literalmente: eu+abdômen+causa+estativo *apapaatai*+canto eu+sonho).

podem ser tocadas dentro das tradicionais suítes do kawoká, é *top secret*: não pode ser ouvido por estas cabeças gravadoras de outros *putakanau* (xinguanos).

Mais do que um problema de direitos autorais ou propriedade de bem imaterial⁷, creio que há aqui um nexos com as cosmologias xinguanas. O ouvido musical xinguanos pode realizar uma espécie de predação, pois o objeto em questão, as peças de kawoká, constitui algo muito sensivelmente ligado ao mundo dos *apapaatai*. A música de kawoká tem um papel importante na economia política cósmica que sustenta a vida cotidiana, especialmente este repertório “sagrado”. O mestre Wauja recomendou-me muito enfaticamente para nunca mostrar minhas gravações para xinguanos não-Wauja. A ênfase neste discurso, e o modo como outros homens Wauja trataram desta mesma questão, me fez pensar que talvez, para além de um “roubo”, possa haver aqui um perigo ligado ao universo da feitiçaria. Este sentido aponta para a dimensão da feitiçaria: músicas que são atiradas contra o inimigo, qual feitiço (ver Menezes Bastos, 1990; Monod-Bequelin, 1975)⁸. Aqui também ouvir, “gravar na cabeça”, “roubar” uma peça pode ser entendido como tomar um objeto precioso da vítima em potencial, que poderá ser lançado de volta contra ela.

Desta forma, as duas pequenas peças em questão revelam diversas facetas da socialidade xinguanos e da filosofia Wauja, segundo a qual a categoria “ouvir” tem um caráter ontológico com a espacialidade, aparece conectada ao mundo do xamanismo e da feitiçaria, seu nexos cosmológico sendo indissociável de seu aspecto sensorial.

Referências citadas

Bastos, Rafael J. de M. 1990. *A Festa da Jaguatirica : uma partitura crítico'interpretativa*. Tese de Doutorado em Antropologia, USP.

_____. 1999a. *A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Florianópolis: Editora da UFSC.

_____. 1999b. Apùap World Hearing: on the Kamayurá phono-auditory system and the anthropological concept of culture. *The World of Music*. 41/1: 85-96.

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

⁷ O problema da propriedade intelectual é extremamente importante no mundo atual, onde a lógica do liberalismo econômico predomina. Há enormes impasses nesta arena que impõem sérios riscos aos saberes indígenas, como por exemplo, o registro de propriedade do urucum, feito por uma empresa britânica de cosméticos. No caso da chamada propriedade imaterial, na qual se encaixam os rituais e as músicas, não é diferente. Há uma vasta literatura sobre esta temática, e como não cabe desenvolver uma reflexão aqui, remeto o leitor a Piedade (1997 -anexo “Etnografia e *Copyright*: um momento delicado”), Bauman (1991), Feld (1996), Frith (1993), Seeger (1991, 1992, 1996), McCann (2002).

⁸ Menezes Bastos comenta que, no ritual *Yawari*, uma canção *kanupá* aponta para o envio do odor das relações sexuais para o adversário ritual, no sentido de enfeitiçá-lo e causar seu insucesso (1990:155, 337).

Graham, Laura. 1994. "Dialogic Dreams: creative selves coming into life in the flow of time". *American Ethnologist*, 21/4: 719-741.

Mello, Maria Ignez C. 1999. *Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu*, dissertação de Mestrado em Antropologia Social. PPGAS/UFSC.

_____. 2005. *Iamurikuma: música e mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de doutorado em Antropologia Social. PPGAS/UFSC.

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

Piedade, Acácio Tadeu de C. 2004. *O Canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de doutorado em antropologia social. UFSC.

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

Snyder, Bob. 2001. *Music and Memory: an introduction*. Cambridge: The Mit Press.

Efeitos da migração na música e na dança de forró

Adriana Fernandes

afernand@terra.com.br (UFG)

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar o diálogo estabelecido entre a música e a dança de Forró, seus praticantes, e o estrato social no qual eles estão mergulhados, dando subsídios para um melhor entendimento dos fatores que envolvem as migrações para as grandes cidades, não só de pessoas como também de suas expressões artísticas, e a intervenção/participação da cultura cosmopolita, citadina, dentro deste processo.

Palavras-Chave: Forró. Migração. Classe baixa. Moderno.

O deslocamento espacial de seres humanos é um fato que está intrinsecamente ligado ao povoamento do planeta, às modificações genéticas sofridas pela espécie, a diversidade de agrupamentos culturais existentes, às condições geo-climáticas, sociais, econômicas e políticas, além das vontades individuais e, porque não dizer instintivas, dos seres humanos de aventura, exploração e conhecimento, a exemplo de outros animais. As teorias sobre a migração humana tendem a explicar as razões das migrações muito racionalmente sob o ponto de vista principalmente econômico e político (Wilson 1993; Kearney 1986; Matos Mar 1961; Pearse 1961) deixando encoberto este último aspecto exatamente devido ao seu aspecto imprevisível e imponderável. No entanto, ao conduzir trabalho de campo no meio de uma comunidade de migrantes nordestinos em São Paulo, capital, de 2000 a 2001, a vontade e a pré-disposição individual ou coletiva de migrar foi detectada como a principal razão para o deslocamento. Neste caso há todo um preparo e planejamento para tamanha empreitada, e, por exemplo, faz-se necessário trazer na mala o instrumento que toca, ou os discos que mais gosta, ou o ingrediente específico de uma determinada comida. Foi isso que aconteceu com o Forró, um gênero musical dançante, eminentemente nordestino, ligado aos festejos juninos e as festas de comemoração da colheita de milho. Ele veio na mala junto com o acordeom, a zabumba, o triângulo, o pandeiro, a rabeca, o violão, e impresso na identidade cultural do indivíduo migrando em direção a São Paulo.

Este estudo dá um pequeno exemplo de como, no processo de migração, um ingrediente cultural, no caso o Forró, acompanha o migrante para o local de destino da migração e o ajuda a se adaptar ao novo ambiente quando ele próprio, o Forró, sofre mudanças e adaptações. É uma relação dialética que se estabelece entre o nordestino migrante e o Forró que ele pratica, pois à medida que são criadas novas relações no novo contexto social, também novos elementos vão sendo acrescentados ao Forró e vice-versa. E estas configurações são diferentes

se considerarmos os nichos sociais onde diferentes aspectos do local de destino da migração se fazem presentes. Neste estudo eu analiso o Forró e o migrante nordestino no contexto de classe baixa que é onde se pode encontrar o maior número de migrantes, na tentativa de entender também o grau de absorção de valores e padrões culturais do local de destino.

No contexto de classe social baixa, eu tomo como ponto de análise uma noite no Forró da Catumbi, no bairro do Belenzinho, zona leste de São Paulo. Este local é um ponto de referência para os migrantes nordestinos em São Paulo, pois, foi por mais de vinte anos o conhecido Forró do Pedro Sertanejo, a primeira casa de Forró com estrutura de *nightclub* que teve um longo período de atividades exercendo influência nas posteriores casas de Forró abertas não só em São Paulo, mas também em outras cidades e regiões do país. Na época do trabalho de campo, 2001, o Forró tinha acabado de ser reaberto sob nova direção. A noite de 23/24 de fevereiro em particular teve como principal atração em meio ao carnaval, uma apresentação de Frank Aguiar, o “cãozinho dos teclados.” Cheguei por volta das 23:00 horas, entrei, fui até a bilheteria e paguei aproximadamente dez reais por um ingresso. Havia seguranças vestidos de preto que me revistaram, recolheram o bilhete e liberaram a minha subida. Lá em cima havia por volta de trezentas pessoas e ainda não estava cheio. Havia muitos seguranças espalhados pelo espaço que era bastante amplo e ainda com um mezanino nas laterais. Do outro lado da entrada, havia um palco, não muito alto. O público em geral tinha na faixa dos 30 anos de idade e casais mais velhos. No mezanino havia um público mais jovem. Uma grande variedade de pessoas chamou a minha atenção: brancos, negros, mulatos, vários tipos de cabelo, roupas, maquiagens. A decoração do ambiente também era bastante particular: mulheres nuas (em estilo grafite), jangadas, a catedral de Brasília, o Memorial da América Latina e o Rancho Fundo. Na outra lateral haviam janelas e pessoas vendendo material promocional de Frank Aguiar (cachorrinho de pelúcia tocando teclado, chapéus brancos como os usados por Aguiar, Cds, camisetas, fotos autografadas).

Durante a noite até por volta das duas e meia da manhã ocorreu uma sucessão de diferentes artistas no palco que tinham em comum o acompanhamento de um teclado (Korg, Yamaha) e que cantavam sucessos de forró atuais ou não conhecidos através da mídia (rádio, televisão). A bateria usada praticamente para todos os números é aquela que vem pré-estabelecida no teclado alterando apenas a velocidade, que tendeu a ser sempre mais rápido do que o conhecido. Desde o início o número de pessoas dançando era grande, e a conformação de casais bastante variada: eu tanto vi casais mais jovens quanto casais mais velhos e ainda casais com grande diferença de idade entre si. Também observei um casal um tanto incomum: uma senhora na faixa dos seus sessenta anos com um rapaz de aproximadamente trinta anos e

ela era quem liderava a dança e os movimentos. Importante notar que, apesar deste desfile tecnológico de teclados no palco, a dança executada pelo público era a dança conhecida de Forró, onde o casal abraçado faz movimentos de avanço/recuo e laterais sobre um suposto eixo central. Quando havia algum intervalo entre as bandas, um *playback* tocava algum sucesso do momento como, por exemplo, “Esperando na Janela” de Targino Gondim, interpretado por Gilberto Gil e trilha sonora do filme “Eu, Tu, Eles”, ou ainda algum sucesso do grupo Falamansa ou do Rastapé, todos eles alinhados com o que estava sendo chamado pelo público em geral em São Paulo de Forró universitário, um Forró voltado para a juventude universitária paulistana, executado principalmente por migrantes nordestinos e depois os próprios universitários começam a formar as suas bandas de Forró.

No Forró da Catumbi, um grupo que chamou a atenção foi os Irmãos Quéops, composto por dois teclados Korg tocados por um músico cabeludo, um acordeonista e duas garotas: uma que dançava em trajes escassos e a outra com um vestido curto que cantava. Além de terem sido aplaudidos entusiasticamente e tocado preferencialmente sucessos do momento, ao final, o acordeonista solou dois números virtuosísticos: “Milonga das Missões” de Renato Borghetti e “Brasileirinho” de Waldir Azevedo, chegando ao ponto de se deitar no chão e continuar tocando, mostrando suas habilidades que foram ovacionadas pelo público.

Depois de mais alguns grupos e com um público de aproximadamente mil pessoas, finalmente Frank Aguiar veio ao palco com seus dois teclados (Korg e Technics), um acordeonista e um saxofonista (tenor), acompanhados de duas garotas loiras, menores de 18 anos, que dançavam e faziam *backvocal*. No repertório, o grupo de Frank Aguiar tocou um sucesso de lambada dos anos 1980: “Chorando se foi,” e também tocou “Esperando na Janela”, e logo depois os seus próprios sucessos como aquele que diz que “mulher madura é o bicho/lavou/enxugou/tá nova”, e ainda “loira não é burra/tem preguiça de pensar.” Também fez parte da seleção apresentada o “Xote das Meninas” de Luiz Gonzaga (embora em tempo bastante rápido), “Morango do Nordeste,” “Pequenina” assim como versões em português de antigos sucessos originalmente cantados em inglês. O estilo do grupo seguia a seguinte seqüência: introduções lentas, instrumentais, sem percussão ou bateria, um breque ou suspensão e então se iniciava a bateria em tempo rápido e o canto. O acordeom apenas preenchia espaços sonoros (*fill-ins*) e ocasionalmente havia um solo de saxofone. As garotas faziam movimentações corporais apenas acompanhando as músicas e estavam visivelmente cansadas. O público próximo ao palco apreciava o show como grandes fãs, de forma mais passiva. O restante, de maneira geral e principalmente com quem eu conversei, dançava sozinho ou em pares, pois o

grande motivo de se ir ao Forró, segundo meus informantes naquela noite, era a vontade de dançar.

Com este pequeno recorte é possível se tirar alguns dados sobre o processo de migração e sua relação com um determinado fenômeno cultural, no caso o Forró. O público que estava presente nesta casa de Forró era bastante eclético, mas de maneira geral todos da classe trabalhadora (eu falei com donas de casa, empregadas domésticas, pedreiros, vendedores). Havia migrantes nordestinos entre eles, assim como também no palco, mas de nenhuma forma eu pude perceber algum tipo de separação ou discriminação na platéia. Esta atitude é confirmada na variedade de formação de casais mencionada acima. Nem mesmo considerando o mezanino como um local em separado, as pessoas o usavam como local de descanso ou de namoro, havendo um trânsito grande para a pista de dança no piso principal. Pode-se perceber com clareza que o público presente se preparou para ir ao Forró. É um evento social, de divertimento, encontro, namoro, lazer. Para isso, as pessoas se vestem de maneira mais especial, se banham, se perfumam, se enfeitam. O fato de ser um local reconhecidamente para dançar também interfere nesta preparação, pois o indivíduo não quer ser rejeitado na dança por parecer sujo ou maltrapilho.

A decoração do local, como em outros Forrós que eu frequentei, tinha como tema alguns ícones reconhecidamente envolvidos com o nordeste e o povo nordestino. Neste caso, a jangada (embarcação de trabalho, turismo nas praias), a catedral de Brasília (religiosidade e trabalho), o “rancho fundo” (que se refere ao povo que vem do interior do país, o sertanejo, e neste caso o sertanejo nordestino também), o monumento da América Latina (trabalho, cultura) e finalmente o grafite que cobre boa parte dos muros de São Paulo e aqui se faz presente como um elemento característico da cidade de destino.

Mas é na música e nas performances que, a meu ver, a questão da migração e da negociação que se estabelece entre o migrante e a cidade de destino se faz mais enfática. O desfile de diferentes grupos se apresentando um após o outro no palco me faz lembrar um programa de domingo na televisão, como Faustão ou Silvio Santos. Esta mesma conformação foi encontrada em outras casas de Forró de classe baixa na capital paulista, mas não em um Forró na periferia da cidade de Recife, no nordeste. Isso significa que o público migrante é também assíduo telespectador destes programas de auditório exibidos na televisão, e que tal atividade integra a sua nova vida na cidade grande de forma mais regular. Isso é compreensível visto que atividades de lazer e divertimento na cidade são de modo geral pagas e este custo pesa no salário ganho ao final do mês, que tem múltiplos destinos prioritários (como enviar dinheiro para a família que ficou no nordeste, por exemplo). A presença marcante de teclados, ao invés

do acordeom, é, a meu ver, um dos elementos mais reveladores do processo migratório. Embora o Forró seja uma manifestação que tem quase que por símbolo (usando o termo no sentido *peirceano*) o acordeom, ou mais comumente chamada de sanfona, durante o deslocamento para a cidade grande o músico migrante trocou a sanfona pelo teclado. De acordo com uma senhora que estava presente no Forró, isso se deve ao fato de que “a gente tem que modernizar.” Ela já havia tido aulas de sanfona, mas agora estava estudando teclado. Um fato interessante de se notar e que muitas vezes passa despercebido é quando se considera a migração de Luiz Gonzaga, um dos principais ícones da música nordestina para dançar. Gonzaga aprendeu a tocar sanfona de botão, também conhecida por *pé-de-bode* ou sanfona de oito baixos, com o pai, no interior do nordeste. Quando Gonzaga migra para o Rio de Janeiro, ele vai adotar a sanfona de teclado, de cento e vinte baixos, que ele aprende com Domingos Ambrósio em Minas Gerais. A meu ver, esta mudança também estava relacionada com a questão da “modernização” e com a migração. A sanfona de teclados é vista no meio popular como um piano portátil, e neste caso a palavra “piano” significa classe média e alta, dinheiro, status e sofisticação. O mesmo significado por traz do hodierno teclado. Portanto, tocar Forró com um teclado significa adaptar o Forró à cidade grande, é uma tentativa de inclusão, modernização e ascensão social. O indivíduo migrante está quotidianamente empenhado em se adaptar à cidade, aos horários, ao esquema de trabalho, à comida, ao sistema de transporte, ao modo de viver a vida, e embora, ele necessite continuar dançando, tocando, e praticando o Forró, a adesão ao teclado mostra com clareza a sua disposição para esta adaptação, pois ele abre mão de um signo muito próximo do seu contexto natal, no caso a sanfona, trocando-o por um signo encontrado na cidade, o teclado.

Mas esta transição não é feita muito facilmente, e, na época, o fato da mídia estar dando muita importância ao chamado Forró universitário que priorizava o trio de sanfona, zabumba e triângulo criado por Gonzaga, influenciava as conformações dos grupos, por isso não só Frank Aguiar estava se apresentando acompanhado de acordeom, mas também os Irmãos Quéops. No entanto, com Frank Aguiar o acordeonista apenas executa pequenos motivos, ligações melódicas e *fill-ins*. No conjunto dos Irmãos Quéops o acordeom faz dois solos virtuosísticos, chamando a atenção para a capacidade sonora do instrumento e para a habilidade técnica do músico, procedimento que é comum em Forrós no nordeste.

Pode-se perceber que a adaptação do migrante na cidade é feita numa base diária e quase que em tempo integral. Esta adaptação é extremamente dinâmica e fluida. Existe uma grande predisposição para experimentar, testar, conhecer o novo. Também existe uma forma de recalque que se auto-valoriza inferiormente e tende a supervalorizar os signos da cidade

como melhores e se tornam objetos do desejo. Esta percepção é resultado de uma ampla divulgação feita principalmente pela indústria cultural e pelos meios de comunicação de massas, que em si já são vistos como signos de superioridade, tecnologia, e modernidade. Mas a dinâmica da vida não permite que apenas estes valores sejam considerados, e o que eu posso perceber é uma necessidade de equilíbrio entre as inovações e o que já é conhecido. Daí que é possível encontrar sanfona e teclados juntos no palco. Também é possível encontrar um Forró com uma estrutura de *nightclub*, pois a cidade e o indivíduo migrante estão interagindo.

Portanto a casa de Forró no contexto de classe social baixa na cidade de São Paulo é um local onde é possível se detectar claramente os procedimentos envolvidos na adaptação dos migrantes nordestinos na cidade e ainda perceber o importante papel exercido pela mídia e os meios de comunicação de massas para sinalizar quais os signos considerados “modernos” e representantes da cidade que passam a ser almeçados como fetiches, que ao serem adquiridos e absorvidos colocarão o migrante mais próximo do seu objetivo: a completa adaptação à cidade grande, a sua aceitação pelo restante da comunidade citadina não mais como um migrante ignorante e caipira, mas como um cidadão moderno. Mas neste processo, a cidade é também obrigada a ceder e absorve o migrante e o seu Forró.

Referências citadas

- Fernandes, Adriana. 2005. *Music, migrancy, and modernity: a study of Brazilian Forró*. Tese (Doutorado em Música, Etnomusicologia). Urbana: University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Kearney, Michael. 1986. “From the invisible hand to visible feet: anthropological studies of migration and development.” *Annual Review of Anthropology* 15: 331-61.
- Matos Mar, J. 1961. “Migration and urbanization – The “Barriadas” of Lima: an example of integration into urban life.” In: *Urbanization in Latin America*, edited by P. M. Hauser. New York: Columbia University Press, UNESCO.
- Pearse, Andrew. 1961. “Some characteristics of urbanization in the city of Rio de Janeiro.” In: *Urbanization in Latin America*, edited by P. M. Hauser. New York: Columbia University Press, UNESCO.
- Wilson, Tamar Diana. 1993. “Theoretical approaches to Mexican wage labor migration.” *Latin American perspectives* 20(3): 98-129.

Comentários sobre o mundo do choro atual

Adriano Maraucci Réa

kako_rea@hotmail.com (UDESC)

Acácio Tadeu de Camargo Piedade

acacio@udesc.br (UDESC)

Resumo: A presente comunicação pretende discutir aspectos do mundo do choro na atualidade, enfocando especialmente as novas tendências e suas tensões em relação ao choro mais tradicional. Partindo de uma visão geral dos estudos sobre choro dos últimos anos, comentaremos alguns nomes e grupos atuais, discutindo também questões referentes à forma musical, aspectos fraseológicos, modelos de improvisação, harmonia, entre outros. Além disso, trataremos de investigar, através do discurso nativo, a construção identitária relativa às diferentes concepções deste gênero musical, as correlações entre choro e música instrumental e a forma como os músicos encaram a situação do choro no Brasil hoje.

Palavras-chave: Choro. Tradição. Novas tendências.

Segundo a historiografia da música brasileira, o choro surgiu no final do século XIX como uma das conseqüências artísticas de uma série de fatos importantes. A abertura dos portos no início do século XIX traz de forma intensa a cultura européia, suas orquestras e danças de salão, aumentando a circulação de partituras. Com a hospedagem definitiva dos monarcas no Brasil, mostrou-se necessária uma transposição estrutural-cultural que trouxe consigo novos hábitos e idéias, transformando rapidamente a cidade do Rio de Janeiro. Neste cenário, consolidou-se a nova e emergente classe média no país. Ao longo do século XVIII, era comum o chamado “trio de pau e corda” (cavaquinho, violão e flauta, que na época era de madeira de ébano) e desta formação surge o choro, que inicialmente designava esta própria formação instrumental. Somente após este momento inicial é que a palavra choro passou a designar uma certa forma de tocar as músicas européias em voga. A classe média emergente formava o público que consumia e produzia música na segunda metade do século XIX. Alguns funcionários públicos eram músicos e tocavam choro em suas reuniões. O choro, nesta sua fase inicial, era a forma de tocar as melodias já consagradas na Europa e outras já conhecidas do repertório clássico, que eram interpretadas de modo mais leve e brincalhão, sobretudo quanto ao ritmo. Tinhorão (1991:63) aponta para o fato de que o maxixe surgiu como uma necessidade interpretativa dos músicos que tocavam na “Cidade Nova” (região popular da cidade do Rio de Janeiro), de aproximar o que tocavam ao tipo de dança que eles acompanhavam. Assim, como polca havia chegado da Europa em meados da segunda metade do século XIX e virado uma verdadeira febre, o choro surgiu como esta maneira peculiar de interpretá-

la. Nesse período de passagem entre o século XIX e XX, formaram-se no Rio de Janeiro grupos como o “Choro Carioca” (considerado um dos primeiros), que se tornaram muito populares em festas caseiras, transformando-se em um marco inicial do gênero (Cazes, 1999).

Na sua trajetória rumo à constituição como gênero musical, o choro como formação instrumental se transformou em modo de tocar. Ou seja, indo da sonoridade instrumental à performance, o caminho do choro mostra como o som dos violões e cavaquinho, pandeiro e a flauta, foi se tornando importante na cultura brasileira. Porém, a interpretação das danças européias através desta sonoridade se dava através de um jeito carioca, “de fundo de quintal” (Moura, 1983: 52), e este seu modo performático, que incluía elementos estruturais, como a polifonia da baixaria do violão de 7 cordas, isto e outras coisas, fez o choro ir além de um modo de tocar e para consolidar-se como um gênero que iria atravessar um século culturalmente muito conturbado, para chegar com força e identidade no século XXI. Vejamos como o choro vai seguindo este percurso.

Para uma compreensão mais abrangente do choro que vem sendo tocado a partir de meados da década de 80, é preciso destacar o período de “consagração identitária” do choro, compreendido no período entre 1930 e 1960. É possível enxergar esse período como um espaço de tempo de profundas modificações no universo da música popular, e, não obstante, do samba e do choro, pois, por volta da década de 30, Noel Rosa (aliado a outros sambistas como Geraldo Pereira e Moreira da Silva) por fim estilizaram o samba que tinha a cara do Rio de Janeiro, se descolando um pouco daquela sonoridade mais baiana (ou afro). Muitos chorões haviam tido contato com este samba mais afro, e agora participaram desta “mudança de paradigma” (Sandroni, 2001), que introduziu no samba novas síncopas e extensões na formas. Muitos chorões (como o próprio Pixinguinha) conviveram com os sambistas nas rodas das tias baianas: é fundamental considerar a importância desse diálogo samba-choro, já que a história do choro não pode ser compreendida sem a história do samba, ambos sendo fabricações de um Brasil que se constituía na capital da República (Vianna, 1995), em seus lugares chave, como a casa da Tia Ciata (Moura, 1983). Entre os anos 20 e 30, assim, Pixinguinha começa a formular o que se tornaria uma das principais características do choro: a sua forma em três partes. Na dimensão melódica, consolidaram-se padrões de repetições, arranjo, contracanto e maneirismos melódicos que viriam, posteriormente, a extrapolar o âmbito do choro. Para Piedade (2006), há um aspecto na musicalidade brasileira que é claramente chorístico, que migra, na forma de tópicos (figuras de retórica musical) para outros gêneros e discursos musicais.

Passados mais ou menos 30 anos dessa prática standardizada, no final dos anos 50 o choro iniciou seu período de “adormecimento” que iria durar até os anos 80. Relacionam-se a

este fenômeno fatos como os movimentos culturais dos anos 60, a globalização cultural, a crise do modernismo, a chegada poderosa da televisão, o aumento na velocidade de transferência da informação e as fortes ondas do estrangeiro, como os movimentos *hippie*, o *rock'n'roll*; enfim, há vários fatores que causaram esta retração não apenas no choro, mas que sufocaram também o samba e o bolero neste período.

A partir de meados dos anos 80, grupos que começam a arranjar temas clássicos do choro, isto através de substituições harmônicas e novos caminhos contrapontísticos, menos lineares e tonais (Zagury, 2005), além de utilizarem, na instrumentação, baixo elétrico, guitarra e bateria, como o grupo “Nó em pingo d’água”. Durante os anos 90, o Brasil fez parte da onda mundial de valorização das identidades tradições locais, após a desterritorialização e a fragmentação identitária causada pela globalização (ver Harvey, 1993). Jovens músicos buscaram as fontes da musicalidade brasileira nos repertórios que estavam abandonados pela mídia e pelos estudos musicais: gêneros nordestinos como frevo, baião e maracatú, gêneros afro-baianos como afoxé e samba-de-roda, entre muitos outros. Surgiram várias fusões, como o Mangue Beat, e grupos que procuram executar os repertórios “autênticos” da música brasileira, como o choro. O conservadorismo chorístico encontrou neste momento uma força para o restabelecimento de seu tempo “mítico”, anterior às experimentações e aberturas dos anos 80: o velho choro consolidado na época de Pixinguinha voltou com tudo, e a sonoridade do “regional” volta a agitar a cultura brasileira, e cresce o interesse dos jovens por este rico mundo conservado, “autenticamente” brasileiro.

Os grupos de choro mais recentes, como o “Trio Madeira Brasil”, parecem preservar apenas a instrumentação como legado do “choro-raiz”, pois tocam músicas de muitos compositores não considerados chorões. Já o grupo carioca “Tira a Poeira”, realiza a provocação de seu nome executando choros clássicos com a sonoridade clássica, porém como inovações musicais no âmbito das improvisações e na inserção de seções novas. Muitos violonistas atuais tocam choro com viola caipira, pandeiristas acompanham cantores de MPB e tocam em trios de jazz; hoje se toca jazz com instrumentos do choro, música erudita na viola, etc. Alguns instrumentistas atuais, como Hamilton de Holanda, Rogério Caetano e Gabriel Grossi, tiveram sua iniciação musical no choro, mas depois expandiram seus repertórios: é possível vê-los acompanhando velhos mestres do choro, mas também tocando com ícones da música instrumental brasileira, como Hermeto Paschoal e Guinga (Campos, 2005). Esta circulação é característica da época atual, embora haja muitas tensões entre estes dois gêneros: o choro e a música instrumental. Esta tensão tem a ver com o fortalecimento das identidades que retomou

certa tradição conservadora do choro e com estas fronteiras nubladas que dividem os gêneros (ver Piedade, 2005).

Portanto, o choro atual saiu de seus obscuros anos 60 e 70 com uma nova força: o interesse jovem. Da resistência e da estratégia de sobrevivência baseada em núcleos familiares à conquista de um público fiel, à idealização do choro como patrimônio musical do Brasil, ao surgimento de gravadoras exclusivas (como a carioca “Biscoito Fino”), bem como de uma fatia do mercado editorial (os songbooks e métodos). Atravessador de séculos, o choro passou da condição de trio de pau e corda para um modo de tocar, saiu do quintal, consolidou-se na musicalidade brasileira, resistiu às forças inimigas no seio da família e, hoje, está sendo estudado, tocado e apreciado por um público crescente.

Referências citadas

- Campos, Lúcia Pompeu de Freitas. 2005. “O choro contemporâneo de Hermeto Paschoal.” In *Anais do XVº Congresso Nacional da ANPPOM*. Rio de Janeiro.
- Cazes, Henrique. 1999. *Choro, do quintal ao municipal*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Harvey, D. 1993. *A condição Pós-moderna*. São Paulo: Loyola.
- Moura, Roberto. 1983. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Piedade, Acácio Tadeu de Camargo. 2005. Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades. *Revista Opus*. 11: 197-207.
- _____. 2006. “Música Popular, Expressão e Sentido: comentários sobre a Teoria das Tópicas na Música Brasileira.” *Paper* a ser apresentado na III Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), (em preparação).
- Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Tinhorão, José Ramos. 1991. *Pequena História da Música Popular: da modinha à lambada*. 6ª edição. São Paulo: Art Editora.
- Vianna, Hermano. 1995 *O Mistério do samba*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Zagury, Sheila. 2005. “‘Neochoro’ Os novos grupos de choro e suas re-leituras dos grandes clássicos do estilo.” *Anais do XV Congresso Nacional da ANPPOM*. Rio de Janeiro.

Ensino e aprendizagem de conhecimentos musicais na Barca Santa Maria, João Pessoa-PB

Alexandre Milne Jones Náder

amjnader@yahoo.com.br (UFPB)

Resumo: Este trabalho tem por objetivo apresentar características dos processos de ensino e aprendizagem de conhecimentos musicais, utilizados pelo mestre Deda na preparação dos integrantes do grupo de manifestação cultural Barca Santa Maria para a realização das apresentações. O trabalho de pesquisa tem como suporte metodológico uma ampla investigação bibliográfica, que busca construir nexos interpretativos para as situações de ensino-aprendizagem que emergiram de forma marcada e recorrente durante os ensaios e apresentações da barca, bem como um trabalho sistemático de investigação no campo, contemplando observação participante, captação de relatos orais, na forma de entrevistas e histórias de vida, registros sonoros, fotográficos e em vídeo. A partir dos resultados preliminares, tendo em vista que a pesquisa ainda está em andamento, foi possível descrever, compreender e refletir sobre aspectos que constituem a transmissão de conhecimentos musicais no grupo, atentando para os procedimentos básicos de ensino e aprendizagem de música recorrentes na manifestação: a imitação, a improvisação e a corporalidade.

Palavras-chave: Nau Catarineta. Ensino. Aprendizagem. Paraíba.

A Barca, também conhecida como Nau Catarineta, é uma dança já registrada em vários estados do Brasil. O escritor Mário de Andrade a considerava uma “dança dramática”, pois envolve não só a dança e a música, mas também um entrecho teatralizado que põe em cena vários personagens relacionados ao universo náutico das conquistas portuguesas. Câmara Cascudo, no seu dicionário do Folclore Brasileiro, no verbete Nau Catarineta, caracteriza esta manifestação sendo uma xácará (forma poético-narrativa cantada) que foi incluída no auto do Fandango. No verbete, registra as várias acepções do termo, entre elas a de designação de um auto popular, também conhecido como Marujada (no leste e sul do Brasil), Chegança de Marujos e Barca (no Norte e Nordeste). A Barca Santa Maria, que realiza seus ensaios no CSU (Centro Social Urbano), no bairro de Mandacaru, João Pessoa, Paraíba é organizada pelo mestre Deda (José de Carvalho Ramos). Segundo Deda, esse grupo teve início com Joaquim Luís da Silva popularmente conhecido como mestre Joaquim Vinte e Um, que segundo dados da Missão de Pesquisas Folclóricas enviada por iniciativa de Mário de Andrade, aprendeu com mestre Eduardo em 1918. Essa manifestação completa é formada por cinquenta e seis componentes- vinte e oito oficiais e vinte e oito marinheiros-, a Saloia (única mulher presente) e a dupla Ração e Vassoura, personagens cômicos da manifestação. Os instrumentos presentes na orquestra, grupo responsável pela execução musical, são, entre outros, violão, cavaquinho,

pandeiro, surdo. O grupo hoje é formado por pessoas do *grupo da melhor idade*¹, brincantes que já participavam da manifestação ainda sob direção de outros mestres, jovens e organizadores de outras atividades culturais.

Neste trabalho de pesquisa que venho realizando, tenho por objetivo revelar os elementos centrais da música na Nau Catarineta Santa Maria, dando ênfase aos processos utilizados pelo organizador da manifestação para transmitir os conhecimentos musicais, aprendidos quando brincante, para os integrantes do grupo. Buscando relacionar os processos de transmissão com uma interpretação cultural dos dados, investigo as transformações pelas quais passou a manifestação ao longo do tempo em relação às condições sociais e culturais de seus produtores e mudanças ocorridas no seu contexto de produção. Sendo a orquestra responsável pela execução musical, busco compreender a relação de seus integrantes com a manifestação.

Em sua pesquisa, o trabalho tem como suporte, uma metodologia que contempla referencial teórico capaz de construir nexos interpretativos para aquelas situações de ensino-aprendizagem que emergiram de forma marcada e recorrente durante os ensaios e apresentações, utilizando-se da perspectiva etnomusicológica e antropológica no estudo de processos de transmissão musical, atentando para as inter-relações de contexto, colaboradores envolvidos e suas práticas sociais e musicais. Para colher informações sobre os brincantes, foram feitas entrevistas em grupo, nas quais as manifestações de que haviam participado, e em que circunstâncias deu-se essa participação. Foram colhidos relatos orais do mestre e dos músicos que me possibilitaram entender as transformações ocorridas ao longo do tempo em relação ao modo de organização do grupo e das apresentações. A pesquisa de campo é realizada através da observação participante, captação de registros sonoros, fotográficos e em vídeo.

No estudo da Barca, compreendo essa manifestação como algo em constante processo de mudanças vinculadas ao seu contexto de produção. Combato “a idéia que sua idade de ouro deu-se no passado, nesse caso as modificações por que passaram esses objetos, concepções e práticas são compreendidas como deturpadoras e desconhecidas” (Arantes, 1986: 36). Entendo a cultura popular como um processo dinâmico que está sempre se renovando, considerando, assim, inadequada uma leitura da manifestação relacionada à essência e ao entendimento por modelos pré-estabelecidos, que têm função de estruturação. Essa perspectiva de essência e caráter genuinamente popular está relacionada a uma “visão homogenizadora, estática, excludente e em certa medida, arbitrária, do universo focado” (Ayala, 1987: 3).

¹ Nome dado ao grupo de recreação para idosos no CSU.

Os componentes estruturais e o contexto social dão suporte para que as manifestações populares se modifiquem, mantenham-se ou desapareçam. Numa pesquisa que procura entender melhor assuntos relacionados à cultura popular, é necessário que sejam analisados aspectos como grupo social, conflitos, interesses, condições econômicas e culturais, para evitar uma compreensão apenas superficial.

A música pensada como parte integrante da cultura, nela determinante e por ela determinada, pode ser considerada como veículo “universal” de comunicação, no sentido que não se tem notícia de nenhum grupo cultural que não utilize a música como meio de expressão (Nettl, 1983). Vale ressaltar que esta afirmação não implica em conceber a música como uma linguagem “universal”, uma vez que tal concepção seria errônea, tendo em vista que cada cultura tem formas particulares de elaborar, transmitir e compreender a sua própria música (Queiroz, 2004). Ela não pode ser estudada em si mesma, ou seja, deve ser relacionada com seu contexto de produção. Distinções entre a complexidade de diferentes músicas e técnicas não nos acrescentam nada sobre propostas expressivas e sua força em determinado contexto ou sobre a organização intelectual envolvida em sua criação (Blacking, 1973).

A partir da participação nos ensaios, foi possível entender a relação corpo, ritmo e canto. Dançar, representar e cantar se apresentam como atividades totalmente interligadas, sendo assim fundamental o entendimento dessas relações para levantarmos inferências sobre a aprendizagem musical. Durante os primeiros ensaios entendia as coreografias relacionadas apenas com a representação dos entrecos cênicos-dramáticos. Outro ponto que me deixava intrigado era que o mestre não ensinava isoladamente as músicas a serem cantadas, sua resposta era sempre a mesma:

- Deixa a dança entrar, que depois a gente vê a música.

No decorrer dos ensaios, com o aprendizado das jornadas² o mestre corrigia alguém que estava cantando fora do ritmo segurando em seus ombros e fazendo com que ele relacionasse o movimento corporal com o canto. Fui então percebendo que a dança determinava o andamento da música e auxiliava na memorização dos pontos acentuados na melodia. Através do apito e coreografia o mestre passa informações características da música. Cantar e dançar estão intimamente relacionados. Durante um dos ensaios de sábado, estávamos aprendendo um passo conhecido por Tombo, que não marca o pulso, mas sim, faz o rítmico com os pés, que acompanha a jornada cantada. Vendo que um dos participantes não estava conseguindo realizar o passo, o mestre começa a dançar na sua frente servindo de referência. Não adiantou,

² Jornadas são as músicas cantadas durante a apresentação. Elas auxiliam, através da letra a compreensão da parte encenada.

o garoto não conseguiu acompanhar. Nesse momento Deda pede para o rapaz expressar uma parte da música que correspondia a célula rítmica da jornada, utilizando apenas a sílaba TÁ. Depois de repetir várias vezes, ficou claro o ritmo utilizado e o rapaz conseguiu realizar a coreografia.

A dança é a principal responsável pela manutenção da pulsação coletiva. Há, portanto, uma relação rítmica entre a coordenação dos pés, a melodia cantada, o acompanhamento da orquestra e tudo isso aliado a uma escuta do todo. Toda vez que pedi para algum dançante me ensinar determinada jornada ela sempre vinha acompanhada da coreografia. Notei que para melhorar meu desempenho era preciso incorporar a coreografia. Na Barca, quando um dançante afirma que sabe cantar ele quer dizer também que pode realizar suas coreografias.

Podemos notar a partir desses exemplos o quanto o ensino e a aprendizagem ocorrem sem a intervenção de palavras ou frases de sobre o que fazer e como. A transmissão musical ocorre pela atenção nos gestos corporais e nas construções de pontes entre a coreografia realizada e o canto.

Vendo a gravação em vídeo de uma apresentação da Barca, realizada pela da missão de pesquisas folclóricas em 1938, nota-se uma diferença na coreografia em relação as apresentações com o grupo atual, algumas vezes os passos eram mais acelerados, duravam mais ou era realizada um esforço corporal e expressivo mais intenso. Essa idéia também foi reforçada pela memória dos que participaram da manifestação dançando ou apenas assistindo quando relatavam que esta exigia esforço físico também por seu longo tempo de duração. Conversando com o mestre sobre essas modificações, ele me disse que sabia como fazer os passos certos (os apresentados na gravação de 1938), mas que estava adaptando as condições atuais. Afinal de contas o grupo hoje é formado em sua maioria por adultos e pessoas idosas que por suas condições físicas não conseguiriam realizar os passos sem que fossem adaptados às novas condições.

No grupo, muitos integrantes já tinham participado de manifestações culturais populares, facilitando o aprendizado de alguns passos, visto que foram assimilados em outras brincadeiras. Depois da familiarização com a manifestação, houve momentos onde se deu ênfase ao aprendizado das respostas e outros na qual a parte dramática foi mais exigida. Dançar no ritmo, para as pessoas que não haviam brincado, veio também à medida que relacionavam música e dança, auxiliados pelos mais experientes, colocados na frente e no centro. Através da imitação e do fazer em equipe, são captadas as instruções.

A orquestra no grupo da Barca foi inicialmente formada pelo cavaquinho, caixa e pandeiro; durante os ensaios, integrou-se o violão. Por ter mais de um instrumento tonal, é ne-

cessária a afinação conjunta dos instrumentos. Embora não tenham a música como sua principal fonte de renda, os músicos sempre têm a expectativa de receber algum dinheiro por sua atuação. Algumas vezes, como os músicos não estiveram presentes, ensaiamos com um CD, gravado pela organização não-governamental “Cachoera!”, em 1996, na casa do mestre Deda. A orquestra não é vista como parte integrante do grupo. O dinheiro recebido paga, primeiramente, os músicos e depois é dividido entre o mestre e os participantes. Nos ensaios, mesmo sem receber, o mestre pede contribuições entre os colaboradores para pagar os músicos. Vale ressaltar que os integrantes da orquestra tocam em várias manifestações. Isso não só ocorre com eles, mas também com os brincantes. Formando assim um universo de pessoas que participam de várias manifestações.

Com base nesse estudo, foi possível concluir, mesmo que de forma preliminar, que não existe de forma isolada uma situação de transmissão de conhecimentos musicais dentro dos ensaios. Há, sim, o entendimento da performance como um todo: qualquer explicação de como se dança ou se canta feita dentro dos ensaios é articulada com outros elementos (jornada, parte encenada...) e centrada na dinâmica da oralidade. Existem momentos em que são dadas informações sobre as partes dramáticas, mas em relação à dança e ao canto o aprendizado realiza-se principalmente de duas formas; com auxílio do mestre, quando com as mãos nos ombros do dançante atenta-o para o ritmo da música, ou no momento que um participante mais antigo dança e canta a seu lado servindo de referência. O movimento corporal auxilia no canto, na memorização e estruturação das partes. A música da Barca Santa Maria não é resultado isolado e sim produto da relação existente entre tradição, aspectos modernos e condições apresentadas que, para serem aceitos, devem passar pelo crivo de normas, dadas pelo mestre, que estabelece o que pode e o que não fazer parte da manifestação.

Referências citadas

- Andrade, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Martins, 1959.
- Arantes, Antonio Augusto. *O que é Cultura popular*. 11 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Primeiros Passos: 36)
- Ayala, Marcos; Ayala, Maria Ignez. *Cultura Popular no Brasil*. São Paulo: Ática, 1987.
- Bastide, Roger. Sociologia do folclore brasileiro. São Paulo, SP> Anhembi, 1959, p.9. apud Ayala, Marcos; Ayala, Maria Ignez Novais. *Op. Cit.*
- Blacking, Jhon. *How musical is man?* Washington: University of Washington press, 1973.
- Brandão, Carlos Rodrigues. *O que é folclore?* São Paulo: Brasiliense, 1982.
- Cascudo Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

García Canclini, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução; Heloíza Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

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.

Queiroz, Maria Isaura Pereira de. *Relatos orais: do “indizível” ao “divisível”*. In: - Experimentos com histórias de vida. São Paulo: Vértice, Revista dos Tribunais, 1988, p.14-43.

Schafer, R. Murray. *A afinação do mundo*. Tradução de Mariza T. Fonterrada. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

_____. *O ouvido pensante*. Tradução de Mariza T. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Ed Unesp, 1991.

A imigração japonesa cantada por okinawanos

Alice Lumi Satomi

alicelumi@gmail.com (UFPB)

Resumo: O trabalho focaliza algumas das canções (re)criadas, diletantemente, na terra receptora, cujos textos literários reportam fatos e locais marcantes da imigração japonesa, na especificidade da minoria okinawana. Tais peças foram recolhidas em Casa Verde e Vila Carrão – subúrbios ao norte e leste de São Paulo, onde se encontram as maiores sedes da Associação Okinawa do Brasil. A abordagem da mostra de canções concentra-se na imagem poética, já que se tratam de paródias, cuja manutenção do texto sonoro garante a nostalgia e o ufanismo pela terra natal. Após esboçar as possíveis razões da existência rarefeita de criações musicais, o artigo apresenta quatro exemplos de cantigas, de autoria de dois professores de música vernacular, e termina, buscando explicar esse comportamento musical em contexto transterritorializado de uma minoria totalmente integrada na sociedade brasileira, mas que se mantém coesa e, relativamente, isolada na megalópole. Embora o texto poético relate as aventuras e desventuras da imigração, sempre há um texto subjacente de reconstruções de valores ancestrais como as de união, esperança e nostalgia.

Palavras-chave: Recriações. Minorias. Imigração japonesa. Música okinawana.

Causas do ato rarefeito de compor

O presente artigo retoma a temática sobre as recriações musicais da minoria japonesa esboçadas no capítulo “As criações musicais ou *kaeuta*” (Satomi, 1998) e em seus outros desdobramentos (Satomi, 2002 e 2004). Vale ressaltar que essas ponderadas reinvenções musicais não se encontram, normalmente, presentes no cenário da performance, ou seja, embora apresentem semanticamente uma realidade singular, não são reconhecidas pela comunidade enquanto repertório.

Primeiramente, devido à resistência cultural bastante acentuada do okinawano desde a terra de origem, pois *Ryūkyū*¹ foi um reino independente, até o séc. XIV, numa região estratégica, despertando a cobiça dos impérios vizinhos. Assim, já foi reino subordinado comercialmente à China, ao Japão, a partir do século dezessete, e, politicamente controlado por este último desde a era Meiji. Um hiato, do pós-guerra até 1972, manteve a ilha sob comando dos Estados Unidos, que ainda hoje ocupam 11% da ilha principal com suas bases militares². Conseqüentemente, o ryūkyūano apegou-se firmemente à sua autonomia cultural, preservando dialeto, religião e as artes tradicionais.

¹ Arquipélago ao sul do Japão que contém 146 ilhas divididas em três partes: Amami (da prefeitura de Kagoshima), ao norte, Okinawa e Sakishima. A maioria dos imigrantes veio da parte central Okinawa.

² Ocasionalmente, brotam resquícios de sentimento anti-americano. Certa vez um dos professores de música clássica desabafou: “prefiro ouvir música sertaneja [a midiática], que eu não entendo nada, do que a música *enka*”

Na realidade brasileira, em se tratando de uma minoria da minoria, há motivos redobrados para reforçar o sentimento de pertença, enfim, a resistência cultural, como se pode comprovar nas seguintes falas de *nisei* okinawanos. Aproximando da minoria nordestina, Beth Shimabukuro³ define: “Somos o pessoal da música mais cadenciada, da pele mais escura, dos olhos mais redondos, da alma mais tropical e do bolso mais pobre do Japão”. O jornalista Humberto Kinjô⁴ ainda ressalta com uma analogia bem paulistana: “ser okinawano é como ser *corinthiano*: sofredor, mas orgulhoso; pobre, mas com garra. Mas, fundamentalmente fiel!”

Em segundo lugar, valoriza-se mais a interpretação do que a composição. Shuhei Hosokawa (1993: 141) observou que “no Brasil é comum disputar a melhor interpretação de músicas novas, mas nos concursos de amadores da Colônia, normalmente, disputava-se a melhor interpretação de músicas antigas”.

O presente trabalho se detém no enfoque do texto literário, onde acontece o ato criativo. As criações recolhidas são, predominantemente, paródias. Segundo relato de imigrantes, a tradição das paródias instalou-se desde a viagem do navio, uma maneira de afugentar a ansiedade, medo, e, mais tarde, em terra firme, para desabafar a decepção e as agruras.

Os *causos* cantados

No dito popular o termo *causos* remete a histórias, mas na presente abordagem a fantasia refere-se apenas à poética gerada sobre fatos reais, começando com uma versão romanceada da própria aventura da imigração. Ouvi, pela primeira vez, a canção “Nosso amor na chegada de Santos” numa das aulas das senhoras da AOB. Elas aprendiam sem conter a alegria de entoar no ritmo da terra de origem um texto identificável com o próprio passado, pois pelas mãos calejadas aparentavam ter vindo no pré-guerra, época em que todos os imigrantes vieram de navio e enfrentaram a vida árdua na lavoura. Nobuo Agena (1939-1998), o autor da maioria dos exemplos, foi um dos principais dinamizadores da cultura okinawana, principalmente no bairro da Casa Verde, onde residia. Órfão da segunda guerra emigrou para o Brasil, aos 20 anos, tentando a vida primeiro como lavrador e depois como feirante. Em 1993, assim que obteve o título de professor *shihan*, em Okinawa, fundou a Filial

[gênero urbano], contaminada de termos do inglês.”

³ Entrevista concedida a Dorrit Harazim, na matéria intitulada “Vidas em suspense”, na revista *Veja* (27/24: 62-6), publicada em 1998. A jornalista destaca a atenção esmerada da esposa e seis filhas à sobrevida de treze anos do sr. Paulo Shimabukuro, explorando as causas culturais daquela admirável dedicação.

⁴ Matéria “Racismo e orgulho” assinada pelo editor do jornal *Utiná News* (1/3: 3), jornal mensal, em português, da comunidade okinawana, em 1996.

Brasileira da Preservação Ryûkyûana de *Minyô* – ‘música de tradição popular’ para distinguir de música da corte.

A tradução aproximada da primeira estrofe do poema seria:

Você e eu, viu Chiruzinha? / Sim Ahizinho! / Embarcamos no navio via África. / Por Hong Kong, Índia e África / Superamos ondas agitadas e calmas / Você e eu / Nosso amor na chegada de Santos.

Fig. 1 Santos *chikitaru taiga naka*

Nobuo Agena

voz

sanshin

I - ya - to wa - n - to yô - Chi - ru - gwa e - A - hi - gwa A - fu - ri - ka ma - fu - ri nu

fu - mi nu ra - i Ho - n - ko - n I - n - do A - fu - ri - ka to A - ra - wami shi - ji na - mi

ku - ji - wa - ta - fi i - ya - to wa - n - to Sa - n - to - su chi - ka - ta - ru ta - i ga na - ka

As estrofes subsequentes resumem a primeira fase do plantio de café e os projetos futuros da segunda fase, quando o imigrante se conforma em não vislumbrar o retorno a terra natal, mantendo um cunho otimista. A estrutura poética é similar a um jogral, com a seguinte seqüência alternada pelos intérpretes, que encenam um casal: pergunta e resposta, solo e coro. O instrumento adotado para acompanhar a música vernacular, clássica ou popular, é o tricórdio de braço longo chamado *sanshin*, similar ao *sanxiàn* chinês e provável antecessor do *shamisen*. O *sanshin* representa simbolicamente a cultura ryûkyûana, pois, no lugar principal de uma residência, enquanto o chinês exhibe um livro, o japonês, uma espada e o *uchinanchu* (ou ryûkyûano), um *sanshin*. O instrumento marca a altura e a pulsação principal, como uma importante e indispensável referência para a linha vocal, que quase sempre está em defasagem rítmica.

No bairro da Vila Carrão também há uma canção sobre a imigração. Seikichi Yonamine⁵, o fundador da outra agremiação de música tradicional popular, musicou o poema de Shômo Higa. Em busca da harmonia, na vertente da concepção binária *yin-yang*, a cantiga “Conto do Imigrante” apresenta no início de cada estrofe, os dissabores e, na metade restante,

⁵ Proveniente de Nishihara, em 1957, dedicou-se ao comércio na área de ferragens. Aprendeu música de forma auto-didata, obtendo o título de professor *shihan*, na matriz em Okinawa, em 1991.

o encorajamento ou as soluções para conviver e vencer as dificuldades, imprimindo a dose de otimismo e conformismo. Por exemplo, na quinta e sexta estrofes, temos uma autêntica estrutura da poesia *ryûka* de trinta sílabas (8+8+8+6) no seguinte texto: “Pobre do imigrante que / lastima suas agruras / Unido em uma colônia / brota a coragem. A estória do imigrante / desabafa suas penas / A música e poesia aliviam / a saudades do coração.”

Fig. 2. *Imin munugatai*

Shômo Higa/Seikichi Yonamine

J. = 90

voz

sanshin

13

13

23

25

A - wa - ri - do - ya - i - mi - n - - - Ha - ra - chi - ka - na -
I - mi - n - mu - ra - ga - ta - i - - - Ta - ru to - ka - ta -

- sa - ra - - - n - - - Shi - ku - chi - mi - n - chi - to - mi - ba -
- ra - ri - - - ga - U - ta ru - gu - yi - chi - to - ki - ti -

U - ru - ki - da - chi - sha - - - U - ru - ki - da - chi - sha -
Kû - ru - ru - ya - sha - ma - - - Kû - ru - ru - ya - sha - ma

Alguns dos imigrantes que se fixaram em Campo Grande, o segundo maior foco de okinawanos, emigraram inicialmente para o Peru. Para escapar da exploração humana da lavoura peruana, muitos japoneses decidiram enfrentar a inacreditável travessia dos Andes rumo ao Brasil. Logicamente, muitos não conseguiam sobreviver diante de tal façanha. No início de 1997, pouco depois de voltar da comemoração do 90º Aniversário da Imigração Japonesa no Peru, Akena escreveu a canção “*Andesu no Haha* [Mãe dos Andes]”, contando uma dessas malogradas caminhadas pela extensa cordilheira andina.

Fig. 3. *Andesu nu haha*

Nobuo Akena

J. = 55

voz

sanshin

11

11

Há - ta - ti - ku - sa - chi - ya - - - Shi - ya - yu - ki - nu - ka - ka - ru - A - n - de - su - nu -
A - yu - di - a - yu - ma - da - n - A - n - de - su - nu - ya - ma - ji - U - shi - ru - ga - mi -

- a - ga - ta - - - Chi - mu - n - ku - ri - sha - - - Ji - yu - ni - na - ya - n - I - bi - ni - su - ya - ni
- ki - zu - ru - Na - shi - gwa - shi - ga - ta - A - wa - ri - do - ya - I - bi - nu - su - ya - ya

Atravessando com determinação / a brancura da neve é benevo-
lente/ A paisagem andina / coração apertado / O céu mostra uma viagem ma-
lograda. Caminhada sem fim na / cordilheira andina / O vulto do nenezinho /
me puxa pelos cabelos / o céu aponta decepção.

Há muitas metáforas locais, tais como: “brancura”, tem a conotação de morte, luto; “o céu aponta”, de destino traçado; “puxar o cabelo”, de arrependimento.

Sobre o processo composicional de Agena, após receber um comentário admirado sobre o montante de onze criações escritas no período de um ano, o professor fez questão de frisar que não é ele o responsável pela autoria, justificando que, quando está dormindo ou em estado alfa, ouve vozes como se fossem um apelo para que ele possa registrar determinadas histórias, como a do Andes e a da canção seguinte, “As sete flores”. E concluiu: “Assim, quando acordo, tenho um tema para ser expandido, sintetizado em poesia e depois transformado em música”.

Num dos festivais da canção, em Okinawa, uma aluna da Casa Verde foi selecionada para representar o Brasil, interpretando a peça “As sete flores”, a cantiga mais antiga do professor Agena recolhida na pesquisa. Em 1995, ele a formatou segundo o padrão da poesia *ryūka*, acrescido de uma espécie de refrão de treze (8+5) sílabas. A elaboração partiu de um crime que vitimou uma família inteira de compatriotas seus em Juquiá, sudeste do estado de São Paulo. Juquiá é um importante sítio histórico da imigração, pois a expansão okinawana se deu ao longo das ferrovias rumo ao noroeste e da linha Santos-Juquiá.

Segundo um pesquisador dos *mbya*-guarani da região, o fato mencionado pela canção parece estar relacionado à tragédia que acometeu a família Fugushi, em 1969, em Manoel da Nóbrega, km 93, entre Ana Dias e Itariri. O processo judicial continua misteriosamente arquivado e poucos sabem ou falam sobre o assunto. Agena relata que “apareceram sete corpos, incluindo uma mulher grávida, com uma moeda em cima de cada corpo”. O assassinato, pela sua proporção bárbara, foi atribuído aos guarani, que estariam envolvidos em questão de terras. Entretanto, há desconfiança que tenha sido cometido por fazendeiro(s) dos arredores. Por isso, na quarta estrofe, o autor, como porta-voz da comunidade, isenta totalmente a minoria vizinha daquela acusação injusta. “A aldeia mata adentro / vive a tribo guarani / Amizade verdadeira / vive no coração.”

Na terceira estrofe, o monte de Juquiá, única testemunha do ato hediondo, revela a tendência do imigrante em reconstruir a paisagem da qual se apartou: “As montanhas de Unna / que não vejo há anos / mostram sua miragem / na aldeia Juquiá / Estão tristes / as sete flores”. Unna é o nome de um monte sagrado, onde, segundo lenda local, viveu a deusa criadora do dia e da noite.

Na tradição religiosa, acredita-se que os espíritos voltam à terra natal e este é o consolo ou conforto desta canção. A peça como um todo, texto e música, segue a essência da primeira canção do pós-guerra *Himeyuri no Uta*, uma homenagem às dezenas de jovens estudantes da Escola Normal, que preferiram explodir granadas junto ao corpo ao invés de entregá-lo aos soldados americanos, durante a segunda guerra.

Fig. 4. *Hichirin nu hana* Nobuo Akena

voz

N - kasai - ra - ga - mi - ta - ru - U - na - ya - ma - da - ka - ru - Shi - ga - shi - shi -
U - lou - ya - ma - ru - mu - ra - ni - gua - ra - ni - hi - to - u - ti - n - Shi - na - sa - ki -

sanshin

II

- ru - da - su - ru - Ju - qui - a - mu - ra - ra - A - wa - re - sa - ya - Shi - chi - ri - nu - ra - na - ya -
- ru - fu - ka - sa - Chi - mu - ni - su - mi - ti

III

Concluindo, como menestres modernos, os professores almejavam registrar fatos ou tragédias marcantes na comunidade, uma continuidade da conduta característica da poesia ryûkyûana. Os elementos inovadores dos exemplos mostrados residem basicamente no conteúdo do poema literário, pois sujeitos como “Santos”, “café”, “ipê”, “Amazonas”, “Juquiá” e “guarani” são denotações próprias da terra adotiva. Contudo, são conotações de ícones ufanistas ressignificados, reforçando valores e ética da pátria perdida. No conjunto das recriações musicais observei que, independente do tema escolhido, as linhas e/ou entrelinhas da poesia servem para a manutenção dos preceitos de união – o amor filial, fraterno, conjugal e amistoso –, cooperação mútua e respeito aos mais velhos. No contexto transterritorial acrescentaram-se outras pregações tais como: aceitação da nova realidade, das gerações interracializadas, e a amizade com as maiorias – japonesa e brasileira – e outras minorias.

Os elementos de permanência da tradição residem, principalmente, no texto musical. Quando não se trata de paródia, os textos musicais são protótipos de canções consagradas da cultura da terra mãe. Quando se ouve a interpretação dos próprios compositores, percebe-se que todos os elementos musicais estão perfeitamente preservados: o timbre do *sanshin* como guia da linha vocal, a voz de garganta, muitas vezes apertada, os ornamentos peculiares da linha vocal – portamentos, glissandos, oscilações de quarto de tom no ataque, sustentação ou terminação de frase – além da gama hexatônica (algo similar ao modo mixolídio, com a sétima menor), as relações intervalares melódicas e a heterofonia mostrada nas quatro transcri-

ções. A música, sobretudo em terras estranhas, deve manter com maior nitidez possível as cores de sua heráldica.

Referências citadas

Hosokawa, Shûhei. 1993. “A história da música entre os nikkei no Brasil: enfocando as melodias japonesas”. In: *Anais do IV Encontro Nacional de professores universitários de língua, literatura e cultura japonesa*. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses (USP), 125-48.

Satomi, Alice. 1998. “*As gotas de chuva do telhado*”: música de Ryûkyû em São Paulo. Dissertação em etnomusicologia. Mestrado em música. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

_____. 2002. “Ensaio sobre as criações e recriações da música japonesa no Brasil.” Comunicação apresentada no *I Encontro Nacional da ABET*. Recife.

_____. 2004. “As recriações na permanência da música okinawana no Brasil”. *Revista da Academia Nacional de Música*. 15/1: 37-44.

Discografia

Agena, Nobuo. 1997. *Nanbei imin no kokoro o omou* [Homenagem ao imigrante latino americano]. VICD 1542. São Paulo: Sonopress, Brasil.

Yonamine, Seikichi. 1996. *Utai kokoro* [Canto do coração]. Fita cassete. Naha: Kyôon.

Tendência dos estudos sobre música dos imigrantes

Alice Lumi Satomi

alicelumi@gmail.com (UFPB)

Resumo: O presente trabalho pretende retomar, ampliar e atualizar a revisão de literatura de estudos anteriores sobre música e imigração, observando os tipos de abordagens e ênfases. A prática musical dessas minorias constitui um terreno fértil para a análise de causas e efeitos do contato cultural. Conforme o grau de cristalização ou hibridização do repertório, podem ser reveladas atitudes de afirmação da tradição, de resistência, adaptação ou integração ao país receptor. Primeiramente, será traçado um panorama geral da produção (etno)musicológica no Brasil, especialmente sobre imigrantes. Mesmo diante do mosaico étnico que configura cidades superpopulosas, assim como a de São Paulo, constata-se um número ainda reduzido de pesquisas. Num segundo momento, será focalizada, especificamente, sobre a presença musical japonesa, que compõem a maioria dos estudos encontrados. E para terminar, alguns estudos sobre os nipo-americanos na Califórnia e no Havaí.

Palavras-chave: Migração. Brasil. Japoneses.

Introdução

Este trabalho é um desdobramento do estudo que venho realizando há dez anos, quando defini o foco da pesquisa acadêmica na comunidade japonesa da cidade de São Paulo.

Até o final da década de noventa, os estudos (etno)musicológicos no Brasil têm se inclinado mais para as minorias distantes do que as do próprio contexto do pesquisador – este, geralmente, proveniente de grandes centros urbanos. Suzel Reily (2000: 270) ressalta que até a década de oitenta, enfatizam-se as tradições musicais rurais da zona central e sudeste, cuja abordagem é descritiva e que a partir do início dos anos 80s emergem orientações antropológicas, mas que enfatizam as tradições musicais da Amazônia e do nordeste. Angela Lühning (1995: 1) observa também a ênfase dos estudos nas tradições “supostamente puras e ameaçadas de extinção” e a falta de estudos da música menos tradicional e das minorias em contexto urbano.

Mas nos últimos seis anos deste século XXI, o quadro tem se revertido e o número de pesquisas urbanas aumentou. Este fato já pode ser percebido durante o 36º Encontro do Conselho Internacional de Música Tradicional (ICTM), realizado no Rio de Janeiro, em 2001, onde quase um terço das comunicações apresentadas versava sobre música urbana. No entanto, embora um dos cinco temas proposto pelo Congresso fosse “Música e dança dos imigrantes”, surgiram apenas três trabalhos brasileiros: um sobre os judeus no Rio de Janeiro

(Spitalnik, 2001: 99) e os demais sobre os japoneses em São Paulo (Tsuzuki, 2001: 112 e Satomi, 2001: 94)

Em São Paulo, a maior concentração urbana da América do Sul, há um manancial de temas a serem examinados, destacando-se o das comunidades de (i)migrantes, na seguinte ordem decrescente: portugueses, espanhóis, italianos, japoneses, turcos, árabes, sírios, alemães, romenos, iugoslavos, lituanos, poloneses, austríacos, nordestinos brasileiros, judeus, armênios, coreanos, chineses, ucranianos e suíços¹. Diante desse mosaico étnico constata-se um número ainda reduzido de estudos, o que aponta a necessidade de mais pesquisas na área dos imigrantes.

A prática musical de tais comunidades constitui um terreno fértil para análise de causas e efeitos do contato cultural. Conforme o grau de cristalização ou hibridização do repertório podem ser reveladas atitudes de afirmação da tradição, de resistência, adaptação ou integração ao país receptor.

Kilza Setti (1989: 21) observa que “as comunidades italiana e portuguesa embora conservem festas e músicas, encontram-se diluídas e miscigenadas com a sociedade brasileira.” Ela calcula que os imigrantes suíços, após um século, acabaram por absorver a cultura majoritária. Por outro lado, a presença de instrumentos árabes, japoneses e ciganos atesta a manutenção da cultura ancestral no interior desses grupos. Entre os imigrantes oriundos do Médio e Extremo Oriente percebe-se, pois, a tendência à conservação da música tradicional, enquanto o das culturas mais próximas tendem à mudança parcial ou total de valores ancestrais.

Recentemente, foi lançado um livro/CD duplo intitulado *Cancioneiro da imigração: tradições seculares preservadas*, projeto da cantora Ana Maria Kieffer (2004), que registra doze comunidades selecionadas pelo grau de antiguidade e de densidade demográfica, na cidade de São Paulo, tais como: portugueses, sírios e libaneses, italianos, húngaros, judeus, japoneses, alemães, armênios, poloneses, russos e espanhóis. O projeto incluiu também “canções de populações formadoras da identidade nacional (guaranis, paulistas e afro-brasileiros), [...], e migrantes nordestinos”, justificando que estes refletem “uma cultura muito antiga, de raízes ibéricas, africanas e até judaicas e com papel importante na formação da cultura e na construção da capital paulista”, segundo a pesquisadora.

Os poucos estudos sobre música e imigração demonstram uma predileção pelo fenômeno da manutenção dos valores, havendo mais pesquisas sobre a cultura imigrante mais

¹ Essa ordem decrescente está desatualizada, pois foi extraída de uma reportagem de 1978. Atualmente a posição dos nordestinos, chineses e coreanos pode ter ultrapassado a colocação mencionada.

distante, ou exótica, do que a próxima. Enquanto detectei apenas um artigo sobre música dos imigrantes italianos (Trevisan 2003), encontrei dois artigos sobre os ciganos (Guerreiro 2002), um sobre judeus (Spitalnik 2001), e nove sobre os imigrantes japoneses, de Hosokawa (1993a e 1993b), Lorenz (2004), Olsen (1982, 1983 e 2000²), Satomi (1998 e 2004) e Tsuzuki (2001).

Diante da predominância das pesquisas, passo a esboçar uma análise das tendências dos estudos sobre as atividades musicais advindas da imigração japonesa no Brasil.

Estudos sobre os *nikkei* em São Paulo

Embora apresente algumas lacunas, o guia geral de cultura japonesa, organizado por Célia Oi (1995), fornece pistas e uma idéia geral para os interessados em qualquer das atividades musicais seculares desenvolvidas pela comunidade japonesa, doravante denominada *nikkei*. A parte sobre São Paulo apresenta endereços de nove associações e professores de música clássica japonesa; três associações de música “folclórica” *minyô*; setenta músicos, professores ou grupos profissionais que se dedicam à música popular urbana ocidental e, predominantemente, à erudita; e noventa clubes e professores de *karaoke*.

Mesmo diante deste leque de possibilidades de pesquisas, anterior à minha pesquisa, apenas dois estudiosos vieram documentar essa área: Dale Olsen e Shuhei Hosokawa. Aos 73 anos da imigração japonesa, Olsen, especialista em América Latina, veio da Califórnia e realizou um registro etnográfico, quase uma taxonomia das atividades musicais da comunidade japonesa no Brasil, enfatizando os usos dos instrumentos tradicionais. Ele desvelou e mapeou todas as associações tradicionais de música *koten* (semiclássica, segundo o autor) e *minyô*, de Okinawa³ e de *Naichi*⁴, com seus principais professores e alunos em “Música japonesa no Brasil” (Olsen 1982). Diante da ampla variedade e do inegável valor da documentação etnográfica, não coube a abordagem sobre o papel da música propriamente dita. Porém a lacuna foi preenchida em “Determinantes sociais na vida musical no Peru e no Brasil” (Olsen 1983), no qual o pesquisador utilizou a música como medida de identidade e assimilação cultural conforme as variáveis de geração. O trabalho é dividido em cinco partes: Introdução; Histórico da imigração; Variáveis sociais e vida musical [núcleo da pesquisa]; Identidade cultural e assimilação; e Conclusão.

² No mesmo capítulo, Olsen discorre levemente sobre os alemães e italianos no Brasil.

³ Prefeitura no extremo sul do Japão com dialeto e cultura bem diferenciados dos demais, apresentando condutas de etnicidade.

⁴ Terminologia empregada pelos okinawanos para designar os demais japoneses.

Em sua mais recente publicação Olsen (2000) pontua os aspectos mais relevantes dos artigos anteriores e acrescenta o *karaoke* como “um dos mais importantes meios de manutenção da identidade japonesa”.

Na década seguinte ao trabalho pioneiro, veio Shuhei Hosokawa de Tóquio. Interessado pelo fenômeno de massa, investigou a tradição da música vocal desde a viagem dos primeiros imigrantes até o advento do *karaoke*, esgotando o assunto sobre o deslocamento do gênero popular urbano. Nos seus dois artigos publicados no Brasil – “A história da música entre os *nikkei* no Brasil” e “O feitiço do *karaoke*” (Hosokawa 1993a e 1993b) – a ênfase da abordagem é histórica e sociológica. Sua reconstrução histórica divide-se em três fases. Na primeira, a tradição das paródias e do show de variedades, que se mantiveram desde o Kasato Maru até a II Guerra. Na segunda fase, predominam os concursos de calouros. E, desde 1980, a fase do *karaoke* domina a cena musical dos *nikkei* no Brasil.

Nas abordagens pioneiras, entendo que seja necessário cobrir um espectro mais amplo e geral. Nesse primeiro momento, o contexto histórico-social e a conduta cultural tornam-se mais relevantes e atraentes do que a conduta musical em si. Em “Música de *Ryūkyū*⁵ em São Paulo” (Satomi 1998) tentei trabalhar com um tema mais específico e bem delimitado, mas terminou resultando em uma pesquisa do tipo *survey*, pois lidou com escolas de *koten*, *minyō* e do membranofone *taiko* que envolviam mais de seiscentos adeptos no total. E, embora visasse seguir o postulado de Merriam (1964), estudando a “música **no seu** contexto cultural”, a abordagem se deteve mais no contexto do que na música. A primeira parte aborda o contexto idiossincrático da cultura okinawana, desde os dados geográficos, étnico-linguísticos, históricos, religiosos e musicais. A segunda parte contém as duas fases da história da imigração japonesa no Brasil, particularizando a presença musical dos okinawanos, desde o Kasato Maru até as formações dos principais núcleos onde surgiram as agremiações musicais. A terceira parte descreve as escolas de *koten*, *minyō* e *taiko*, o repertório e as recriações musicais na atualidade. A conclusão explora o comportamento musical das diferentes gerações e o papel da música vernacular para a comunidade em São Paulo.

Como continuidade desse trabalho, escrevi um artigo sobre a coesão da comunidade okinawana (Satomi, 2001), partindo de casos esmerados de cooperação mútua na estrutura familiar. A dedicação entre pais e filhos advém de princípios da religião, que cultuam os antepassados, e é sedimentada por canções. Através de exemplos musicais, comprova-se esse

⁵ *Ryūkyū* é o arquipélago que engloba as ilhas de Okinawa e as do sul de Kagoshima. Historicamente, já foi reino independente até o século XIV, quando passa a sofrer uma série de subordinações à China, Japão e Estados Unidos.

poder enculturativo. Na terra natal, encontram-se soluções de modernidade, enquanto na terra adotiva reinventam-se as tradições adaptadas ao novo ambiente para garantir a construção da identidade e coesão das novas gerações.

É curioso notar que ultimamente, há uma tendência de estudos da música *nikkei* no Brasil, realizados por mulheres. Elza Tsuzuki (2001), *nisei* paulistana, é pós-graduada em musicologia na Universidade de Tóquio. Após situar historicamente a comunidade japonesa em São Paulo, Tsuzuki registra a presença do grupo *Hakuyokai*, desde 1939, responsável pelo estabelecimento do teatro *Noh* no Brasil, das escolas Hosho e Kanze. O falecimento dos instrutores ameaça a continuidade, mas artistas não descendentes tem se interessado em aprender as técnicas do teatro *Noh*, em São Paulo. Shanna Lorenz (2003), doutoranda em etnomusicologia na Universidade Pittsburgh, desenvolve o projeto “Música, globalização e identidade entre os *nikkei* brasileiros em São Paulo”. Através de três grupos musicais modernos, Lorenz averigua como o fenômeno *dekasegi*⁶ atinge a re-configuração da identidade *nikkei* brasileira.

“Dragão confabulando...: etnicidade, ideologia e herança cultural da música para *koto* no Brasil” (Satomi, 2004) descreve o surgimento, a manutenção e adaptação dos grupos atrelados à Associação Okinawa *Kenjin* do Brasil (AOKB), *Miwa-kai* e Associação Brasileira de Música Clássica Japonesa (ABMCJ), analisando as condutas culturais dos praticantes de música tradicional japonesa. Nas duas primeiras agremiações (AOKB e *Miwa*) prevalecem atitudes coletivistas peculiares ao imigrante pré-guerra. Já a mentalidade do pós-guerra que tenta a recuperação do senso estético, predomina na ABMCJ, embora no interior desses grupos convivam a conduta rural, do imigrante pré-guerra, e a mentalidade urbana e ocidentalizada, do imigrante pós-guerra. As atitudes culturais de etnicidade, herança ou ideologia foram consideradas tanto como manutenção de valores da terra emigrada, quanto como adaptação aos valores da terra de acolhimento. Especulando as razões dessa resistência cultural, detectou-se que praticar a música tradicional de minoria étnica em uma megalópole como São Paulo pode ser um eficaz “mecanismo de defesa” ou de “elaboração de conflito” (Hashimoto, 1995: 35). Para imigrantes e descendentes, internos ou externos à comunidade, a música representa a reconstrução da terra ou de uma terra perdida, no espaço ou no tempo, um mundo idealizado, livre de contaminações.

Outros estudos sobre os *nikkei*

⁶ Trabalho temporário no Japão, caminho inverso da imigração japonesa. Hoje, há em torno de 200 mil (10% da comunidade *nikkei* no Brasil) *dekasegi* brasileiros no Japão.

Percebe-se que a literatura ainda se mantém muito incipiente na temática de música e imigração, no Brasil. No entanto, alguns estudos feitos nos Estados Unidos, incluindo o Havaí, são trabalhos exemplares. Podemos situar a maioria desses trabalhos na linha das “variáveis”, de Olsen (1983), que identifica padrões de comportamento musical por geração, vinculando-os ao contexto histórico e social. Especificamente sobre a música *nikkei* de *Ryûkyû*, há o artigo “Música okinawana além-mar: o caso havaiano”, de Anderson Sutton (1983). O texto descreve o passado da imigração okinawana no Havaí, entre 1855 e 1924, atribuindo à superioridade dos *naichijin*, a situação de isolamento do grupo. Ressalta que a música tem o papel de sustento moral, para enfrentar as discriminações e diminuir as agruras do imigrante. Descreve também as associações musicais, o contraste do prestígio dos músicos de *koten* e *minyô* e que a única inovação encontrada foi apenas no texto. A conclusão examina a configuração única da cultura musical okinawana no Havaí, comparando com a terra natal, Brasil e Peru. Reforça que os fatores que contribuem para a vitalidade local são: a prática pelas novas gerações motivadas pela competitividade e necessidade do jovem aluno ser aprovado pela comunidade; ligação estreita e constante entre os músicos do Havaí e de Okinawa; disponibilidade de instrumentos, partituras e discos; e a existência de professores legitimados.

Entre os trabalhos de pesquisadoras destaco os de Susan Asai, Jo Anne Combs e Minako Waseda que se debruçaram na temática dos nipo-americanos na Califórnia. Asai (1995) abordou a performance e criação, explicando que a retenção de valores se deve à atitude inóspita dos californianos. Os *issei* procuraram manter as práticas do Japão sejam elas tradicionais, *pop* ou ocidentalizadas. Já os *nisei* cultivam um espectro mais amplo de música, refletindo sua identidade dual como, por exemplo, cantar gêneros urbanos japoneses com arranjo jazzístico. Já os *sansei* acrescentaram diversos estilos de rock, *funk* e fusões do *ethno-techno-pop*.

Combs (1995) através das teorias de ecologia e de mudança culturais, de Steward e Oswald, examina o papel da música e dança dos *nikkei* entre 1930 e 1942, período equivalente à emergência dos *nisei*. Em 1930, a iniciativa de criar clubes de dança foi provocada pela discriminação dos caucasianos, período em que é sedimentado o comportamento musical dos *nikkei* americanos. Ela menciona alguns músicos que se destacaram fora do círculo e os gêneros musicais predominantes no seu meio étnico, sem especificar muito os tradicionais, e evidencia os eventos econômicos, políticos e sociais que afetam as posturas musicais. A conclusão sobre a década de 30 é de familiarização do *nisei* com a performance, cujas

adaptações preparam o terreno para que a terceira geração possa amadurecer suas próprias necessidades.

Waseda (1998) discute as singularidades da música transplantada através das mudanças do sistema *iemoto*⁷, no ensino da música tradicional japonesa; a formação e transformação como resultado das reações quanto às mudanças de relações com a terra nativa e a adotiva; bem como, o sentido da música ancestral como nostalgia, herança cultural e identidade étnica para os nipo-americanos.

Após esse levantamento de estudos que se tornou semelhante a uma bibliografia comentada, ocasionando uma exaustiva lista de referências, espero que o artigo possa estimular e facilitar novas pesquisas que analisem os resultados dos diferentes deslocamentos espaciais de contingentes humanos, sobretudo na América Latina.

Referências citadas

- Asai, Susan. 1995. "Transformations of tradition: three generations of Japanese American music making." *The Musical Quarterly*. 79/3: 429-53.
- Castro, Roberto ed. 2005. "Uma sacoleira cultural que não para". In: *Jornal da USP*. 20/728: 1.
- Combs, Jo Anne. 1985. "Japanese-American music and dance in Los Angeles: 1930-42." In: *Selected Reports in Ethnomusicology*. 6: 121-49.
- Guerreiro, Antonio. 2002. *A música cigana no Rio de Janeiro*. Dissertação (mestrado em música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Hashimoto, Jorge. 1995. *Sol nascente no Brasil: cultura e mentalidade*. Assis: HVF Arte & Cultura.
- Lorenz, Shanna. 2003. *Finding Japanese-Brazilian groove: music, globalization, and identity among Nikkei Brazilian in Sao Paulo, Brazil*. Tese (doutorado em etnomusicologia). University of Pittsburgh.
- Lühning, Angela. 1995. *Novas pesquisas: rumo a etnomusicologia brasileira*. Material não publicado. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- Merriam, Allan. 1964. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University.
- Oi, Célia Abe. 1995. "Música." *Cultura japonesa: S. Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão. Pp. 213-44.
- Olsen, Dale. 1982. "Japanese music in Brazil." *Asian Music*. 14/1: 111-31.
- _____. 1983. "Social determinants in the musical life in Peru and Brazil." *Selected Reports in Ethnomusicology*. 27/1: 49-70.
- _____. 2000. "Music of immigrant groups." In *Handbook of Latin American music*. New York; London: Garland. Pp. 83-91.

⁷ Sistema de ensino cujo significado literal é "principal da casa", mostrando um sentido altamente hierárquico e autocrático, onde o líder decide sobre performance, estilo e outorga de diplomas.

Reily, Suzel. 2000. "Brazil: central and southern areas." In *Handbook of Latin American music*. Editado por Dale Olsen. New York; London: Garland. Pp. 250-71.

Satomi, Alice. 1998. "As gotas de chuva do telhado...": *música de Ryûkyû em São Paulo*. Dissertação (mestrado em etnomusicologia). Salvador: Universidade Federal da Bahia.

_____. 2001. "Okinawan's music and cohesion in São Paulo." In: *Abstracts: 36th International Council for Traditional Music World Conference*. Rio de Janeiro: comitê nacional do ICTM, p. 94.

_____. 2004. *Dragão confabulando: etnicidade, ideologia e herança cultural através da música para koto em São Paulo*. Tese (doutorado em etnomusicologia). Salvador: Universidade Federal da Bahia.

Setti, Kilza. 1989. "Brasil: área paulista e sudeste". Artigo não publicado, encomendado pela Unesco para o projeto *Música de tradição oral na América Latina: séculos XVI-XX*.

Shuhei, Hosokawa. 1993a. "História da música entre os Nikkei no Brasil: Enfocando as melodias japonesas." In: *Anais do IV Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa*. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, pp. 125-49.

_____. 1993b "O feitiço do karaoke." *D. O. Leitura* [IMESP – Imprensa Oficial do Estado de SP]. 11/133: 2-3.

Spitalnik, Daniel. 2001. "Jewish music: narrated experience in Brazil." In: *Abstracts: 36th World Conference of the International Council for Traditional Music*. Rio de Janeiro: comitê nacional do ICTM, p. 99.

Sutton, Anderson. 1983. "Okinawan music overseas: a Hawaiian home." *Ethnomusicology*. 15/1: 54-80.

Trevisan, Armindo. 2003. "A música dos imigrantes italianos". Porto Alegre: Câmara do Comércio Italiana. <<http://www.ccirs.com.br/ditte/ditte3.pdf>> [consulta: 13 de junho de 2006]

Tsuzuki, Elza Hatsumi. 2001. "The course of the noh theatre in Brazil." In: *Abstracts: 36th World Conference of the International Council for Traditional Music*. Rio de Janeiro: comitê nacional do ICTM, p. 112.

Waseda, Minako. 1998. *Japanese American musical culture in southern California: its formation and transformation in the 20th Century*. Dissertação de mestrado. Santa Barbara: University of California.

Discos

Kieffer, Ana Maria. *Cancioneiro da Imigração*. 2004. Petrobrás, São Paulo, Brasil.

O rap no movimento hip-hop: pensando novas musicalidades no contexto urbano

Ângela Maria de Souza
angela@cfh.ufsc.br (UNIVALI)

Resumo: O *rap*, a música do movimento *hip-hop*, surge no final dos anos 70 nos Estados Unidos, a partir de uma longa tradição da música negra norte-americana e chega ao Brasil no final da mesma década. O movimento *hip-hop* cria signos de visibilidade a partir da elaboração de uma estética que reflete o cenário urbano das grandes cidades brasileiras, o qual torna-se mais complexo e visível com o processo de globalização, inclusive a partir da tecnologia que propicia a produção musical do grupo. Neste sentido, esta produção musical é também uma forma de revelar sua versão sobre este cenário. Mas, a música como um objeto genérico não existe, ela só pode ser compreendida a partir das relações que estabelece. A música estabelece comunicações, e compreendê-la é um passo importante para entender seu significado. A música entre os *rappers* pode ser percebida a partir de um *estar no mundo*. Neste sentido, o artigo aqui proposto pretende discutir alguns aspectos que permeiam a produção musical do *rap*, procurando refletir sobre os espaços urbanos em que são produzidas, já que os *rappers* elaboram um discurso sobre a *realidade* local e o contexto global das grandes cidades em que vivem.

Palavras-chave: Música. *Rap*. Movimento *hip hop*. Globalização, Violência.

O *rap* é um estilo musical que surge num movimento tipicamente urbano, de grandes cidades, que possui sua base em um discurso étnico-racial. Além de um estilo estético e performático, o *rap* é também uma forma de comunicação. O encurtamento das distâncias¹ é determinante na existência do movimento *hip-hop*, e com ele o *rap*, já que este se nutre, entre outras coisas, do constante e permanente contato com o de fora para fazer o local. Meios de comunicação e transporte cada vez mais velozes proporcionam uma intensa circulação de informações e bens, incluindo o movimento *hip-hop*.

Os *rappers* cantam e expõem uma sociedade com seus paradoxos, contradições e desigualdades num contexto de globalização. Mas, esta mesma globalização é o processo que permite o surgimento e expansão do movimento *hip-hop*. É um paradoxo constituidor do próprio grupo. O movimento *hip-hop* surge, ou melhor, transforma-se, numa atitude de contestação e irreverência que cria os signos que diferencia seus integrantes enquanto coletividade. Dos guetos de Nova York, passando pelas favelas e bairros pobres do Brasil, constitui-se localmente e espalha-se globalmente.

¹ Sobre o encurtamento do tempo-espaço ver conceitos como *tempo compacto* (Beck, 1999) e *compressão do tempo-espaço* (Harvey, 1989).

É por São Paulo que o *rap* chega ao Brasil no final dos anos 70, quando surgem os primeiros grupos musicais com a proposta de cantar uma *realidade*² vivenciada pela população residente nas periferias da cidade, principalmente a população negra. De São Paulo o *rap* espalha-se pelas grandes cidades brasileiras, inclusive Florianópolis, quando chega no final dos anos 80³.

Além da música, a dança de rua e o grafite compõem o movimento *hip-hop* e através deles seus integrantes manifestam suas inquietações, inseguranças, angústias, desejos, que permeiam a vivência do espaço urbano das grandes cidades. Estabelecer a comunicação a partir da prática musical requer domínio de regras, enunciados, formas que em cada contexto se complexificam.

A música como um objeto genérico não existe, ela só pode ser compreendida a partir das relações que estabelece. A música constitui comunicações e compreende-la é um passo importante para entender o próprio significado da música. A etnomusicologia⁴ nos apresenta um vasto e rico material que permite perceber a grande diversidade e complexidade que este mundo nos reserva. Trabalhos como os de Blacking (1973), Roseman (1993), Feld (1982) entre outros nos situam neste universo. Muito além da forma como a música é percebida em sociedades ocidentais, industrializadas, estes estudos fazem perceber-las de forma mais abrangente e específica ao mesmo tempo.

Nesta discussão, a noção de performance é fundamental para esboçar alguma compreensão deste universo. Trilhando este caminho, Bauman (1977) propõe o desenvolvimento da concepção de arte verbal, comunicação humana, enquanto performance, a qual é entendida como um modo de falar. O autor busca compreender o conceito de performance a partir da unidade entre o gênero estético e outras esferas do comportamento verbal, os quais são formas compreendidas etnograficamente a partir da cultura. Para o autor o ato da performance é situado no comportamento, o qual ganha significação no contexto, no qual a relação estabelecida entre os diferentes participantes é interdependente, ela atualiza a existência destes diferentes elementos, estabelece uma comunicação. O ato da performance atualiza práticas sociais. A recepção desta mensagem gera mudanças constrói o movimento.

² *Realidade* é um termo freqüentemente utilizado pelos *rappers* para se referir às situações que narram em suas letras de música. Para eles um dos objetivos dos *rap*, é retratar a realidade.

³ Florianópolis foi à cidade em que realizei o trabalho de campo de minha dissertação de Mestrado, intitulada, O Movimento do Rap em Florianópolis: *A Ilha da Magia é só da Ponte pra lá!*, defendida em 1998 no PPGAS – UFSC, sob a orientação da Profa. Dra. Carmem Silvia Rial. Atualmente, continuo trabalhando com o movimento *hip-hop* em minha tese de doutorado com a mesma orientação e co-orientação da Prof. Dra. Deise Lucy Montardo.

⁴ Para maiores detalhes ver Menezes Bastos (1993).

Com relação à fala, Bakhtin (2003) ressalta que é fundamental compreender o enunciado a partir das relações que o sujeito estabelece, a comunicação só se estabelece a partir do ouvinte. Tão importante quanto o falante é o ouvinte para a compreensão do enunciado, este se conforma na relação, no diálogo. Neste sentido, a música pode ser compreendida enquanto gênero discursivo composto por enunciados que cumpre o papel de estabelecer a comunicação. A construção do enunciado é permeada pela relação subjetiva do falante com o conteúdo e sentido de sua fala. Não existem enunciados neutros, eles são resultados de um processo subjetivo com o conteúdo estabelecido a partir de quem fala, de suas relações subjetivas. Esta relação valorativa do sujeito com o conteúdo do enunciado é determinante da escolha dos recursos da fala e composição do enunciado.

Os elementos que compõe o movimento *hip-hop*, dança, grafite e principalmente a música, são enunciados. As letras de um *rap* constroem um discurso com objetivos que os mesmos definem no sentido de retratar uma realidade. Assim, é nas subjetividades de quem constrói estes *raps* que se constitui este discurso, ou esta interação entre quem escreve, canta e quem escuta esta música.

A discussão proposta por Blacking (1973) entre os *Venda*, para quem a música pode expressar atitudes sociais e processos cognitivos, pressupõe a interação entre quem executa e quem participa da performance de sua execução, já que partilham das mesmas experiências culturais. Este é um ponto importante para pensar outras experiências musicais comum a “nossa” e “outras” culturas, inclusive a prática musical no movimento *hip-hop*, já que esta pressupõe o “outro”, criando uma relação entre sujeitos. Este outro confere legitimidade à performance.

O estilo musical denominado *rap* surge a partir de uma longa tradição da música negra norte-americana⁵. Mas, como pensar o movimento *hip-hop* a partir de suas manifestações musicais? Para pensar nos questionamentos que emergem, a etnomusicologia oferece uma farta discussão sobre musicalidades em diferentes universos culturais, que, mesmo com a devida distância, algumas pontes podem ser estabelecidas para pensar a música no movimento *hip-hop*.

Blacking (1973) nos diz que para os *Venda* a prática musical é acessível a todos, o músico não existe porque está em todos. Assim como os Suyá que habitam as terras do Brasil Central, para os quais não existe um especialista em música, já que todos estão envolvidos em sua prática. “A música é uma forma específica de comunicação. Suas características não ver-

⁵ Para maiores detalhes referente à música negra norte-americana que possibilitou a formação do *rap* ver, Vianna (1988), Andrade (1999), Rocha, Domenich e Casseano (2001), Cachin (1997), Rose (1994) entre outros.

bais fazem dela um veículo privilegiado para transmitir valores e *éthos*...” (Seeger, 1980, p. 84)

A etnomusicologia possibilita a visibilidade de musicalidades antes desconhecidas. Vários estilos da música negra norte americana, como o *blues*, *soul*, *funk*, etc, assim como os vários estilos de música surgidas no Brasil, entre eles o samba foram testados em contextos culturais específicos. Mais do que música para a indústria fonográfica, estes estilos partilham um significado anterior que é constituído no grupo social e a partir da interação entre as pessoas que o formam. É nesta relação que se estabelece o aprendizado e a prática musical.

Neste sentido o movimento *hip-hop* faz perceber que a atual tecnologia é um importante aspecto definidor do *rap*. É a tecnologia que possibilita fazer música sem instrumentos musicais. A partir de uma base⁶ e da letra de música é possível fazer um *rap*. A forma como a *base* é manipulada, os sons que podem ser acrescentados substituem os instrumentos musicais. Driblando a falta de recursos financeiros para a compra dos instrumentos musicais, o *rap* acaba inaugurando uma outra concepção musical, é a tecnologia a fornecedora do instrumental que possibilita seu surgimento.

Mas, além da tecnologia que possibilita a produção musical *rapper*, é importante ressaltar que esta prática musical é permeada por sentimentos. Para Bauman (1977) o ator da performance é situado no comportamento, o qual ganha significação no contexto e desta forma podemos perceber os *rappers* com relação a sua música a qual pode ser percebida a partir de um “estar no mundo”. Ao cantarem a *realidade*, relatam sua forma de ver o mundo no qual se encontram e a música funciona como uma espécie de comunicação que denuncia uma realidade de insatisfação. Para os *Kaluli*, estudados por Feld (1982) a música funciona como uma espécie de comunicação entre o mundo dos vivos e dos que se tornaram pássaros, entre os *rappers*, a música é uma forma de relatar uma vivência. Ambas comunicam sentimentos, ambas provocam a emergência de sentimentos.

A partir da etnografia que realizei entre os *rappers* de Florianópolis é possível perceber que em suas letras de música alguns assuntos sobressaem, entre eles a discussão sobre a violência e o que a circunda. A forma como o movimento *hip-hop* se manifesta, através de suas letras de música, do vestuário⁷, da performance em palco⁸, das gírias⁹, faz referência cons-

⁶ As *bases* são a parte instrumental gravada de outras musicas. A partir delas, dos arranjos que acrescentam e da letra de música compõem um *rap*.

⁷ O vestuário de um *rapper* além dos símbolos de ostentação (correntes (exageradamente reluzentes), roupas de marca), traz em sua forma de constituição e composição referências a meninos e meninas de rua, presidiários, que, direta ou indiretamente, estão envolvidos em situações marcadas pela violência. As cores fortes e escuras, a forma larga e em desacordo com o corpo, bonés, capuzes ou gorros complementando o conjunto vestimentário, deixam implícita uma relação de descompasso com o social.

tante a um cenário que envolve a violência. A violência é tema recorrente e ganha ares performativos, a ênfase que o ato ganha, parece ser uma forma importante de dar visibilidade a uma existência. A riqueza de detalhes na construção da narrativa deixa esta violência mais *real*. Mas qual o papel da violência no contexto que circunda o movimento *hip-hop*? Porque discutí-la? Porque ela aparece tão freqüentemente neste cenário? De que violência estão falando? Para quem falam? As perguntas emergem, nem sempre com respostas.

A linguagem, a estética, a imagem a que recorrem remetem a um universo que inclui a violência. E, em inúmeros trabalhos é possível perceber a inserção dos *rappers* no movimento *hip-hop* como alternativa a violência. Neste sentido, a violência como linguagem é “substituída” aqui pelo movimento *hip-hop*, mas, nesta substituição é na própria violência que vão buscar elementos simbólicos para se expressarem. Torna-se ilustrativo pensar em alguns títulos de discos/CDs de alguns *rappers* de destaque no cenário nacional, e que possuem grande influência sobre o *rap* produzido nas diferentes cidades e Estados da Federação. Criaram-se metáforas para pensar a *realidade* que cantam e nestas a violência é uma das formas de linguagem.

O primeiro grupo que cito é o Racionais MCs, que surgiu em São Paulo no final da década de 80 e é considerado pela grande maioria dos *rappers* uma das referências nacionais mais importantes. Lançam seu primeiro disco em 1990 com o título *Holocausto urbano*, em 1992 – *Escolha seu caminho*, em 1993 – *Raio X do Brasil*, em 1998 – *Sobreviventes do inferno* e em 2002 – *Nada como um dia após o outro*. Também de São Paulo, formado em 1990, vem o grupo Pavilhão 9, que em 1994, lançam *Procurados vivos ou mortos*, em 1997 – *Cadeia nacional*, em 1999 – *Se Deus vier que venha armado* e em 2001 – *Reação*.

De Brasília vem o grupo Câmbio Negro, que surge na Ceilândia – Brasília, em 1990. Entre seus lançamentos estão: 1993 – *Sub-raça*, 1996 – *Diário de um feto* e 2000 – *Câmbio negro*. Além dos títulos dos CDs, os nomes dos grupos são bastante reveladores deste contexto que cantam, entre eles estão os Detentos do *rap*, que como o nome sugere, se formou no presídio, do Carandiru.

Nestes títulos, um dos aspectos que se sobressai, e ressaltado por inúmeros *rappers*, diz respeito a *retratar a realidade que vivem*, ou seja, somente mostrando, explicitando, repe-

⁸ Com gestos que trazem uma agressividade, rostos fechadas e que não sorriem, dedos apontados para o público, uma dança em saltos e pulos que ressaltam a agressividade que suas letras apontam.

⁹ Entre as inúmeras gírias o *tá ligado* é expressão corrente em suas falas. *Tá ligado* pode significar o cuidado para a polícia não os confundirem com bandidos, como também uma forma de dizer que estão atentos á *realidade* na qual vivem e que é cantada em suas músicas. Uma espécie de antônimo desta expressão é o “alienado”, que seria a pessoa que vivencia os mesmos problemas mas não se manifesta contra os mesmos. Além das gírias os nomes dos grupos também são bastante significativos, DNA-Direto No Alvo, Realidade Suburbana, Código Negro, Paredão da Morte Beco 38, Declínio do Sistema, entre outros.

tindo esta realidade é que alguma mudança pode surgir. Neste sentido, estabelecem o conflito e defendem seu posicionamento. Ao explicitarem este cenário de violência geram o conflito. Mas, como aponta Simmel (1983: p. 150), “o conflito tem uma outra significação sociológica: não para as relações recíprocas das partes diante dele, mas para a estrutura interna de cada parte em si mesma.” Há uma transformação interna nas partes envolvidas neste conflito. De um lado, o movimento *hip-hop* que, ao expor o conflito, chama a atenção para a consciência que a periferia deve ter de sua condição, somente assim poderá haver transformação, como inúmeras vezes afirmam. Do outro lado, com a exposição do conflito, afirmam criar visibilidade de uma condição pouco mostrada nos grandes centros urbanos.

Os *rappers* querem dar visibilidade a uma situação que pretendem que mude e que melhore as condições de vida nestas localidades. Neste sentido, o relato pessoal é fundamental. Dar voz às vivências pessoais e de seu grupo funcionam para dar legitimidade a sua inserção no movimento *hip-hop*. Para relatar a *realidade* é necessário vivenciá-la.

A discussão proposta pelo movimento *hip-hop* explicita a violência, e tudo que ela implica. Falar sobre ela, além de ser uma forma de percebê-la é também um importante passo para repensá-la. As letras de *rap* falam sobre a violência, mas falam também do que a causa e da necessidade de pensar saídas desta situação. Mais do que acirrar o conflito, com sua exposição, trazem como proposta um repensar as causas deste, e com esta reflexão propor mudanças efetivas. Neste sentido, buscam na vivência e convivência com a violência, importantes símbolos e signos que expõem sua condição e a periferia na qual vivem.

Como aponta Simmel violência pressupõe a relação. Esta relação emerge nas letras de *rap* quando apontam os possíveis “causadores” da mesma. Eles chamam a atenção ao fato de que pensar a violência localizada somente nas periferias e favelas é inútil. A violência abrange um circuito muito mais amplo, ela é globalizada e não localizada. A fala, através da letra de música, é um importante veículo das idéias do movimento *hip-hop* permite maior fluxo deste discurso. Esta fala é para os *rappers* a forma mais eficiente de veicular a mensagem do movimento, constitui-se também discussão política.

Mas, porque pensar a relação música e violência? Me parece que discutir o papel da violência e seu significado no movimento *hip-hop* só pode se realizar através da música. Mais especificamente da importância que a música tem não somente para expor a violência, mas, junto ao movimento *hip-hop*, refletir sobre a mesma. Afinal de contas esta discussão está vindo de espaços, bairros, comunidades, em que a violência, ou algumas formas de violência, é mais atuante. A violência está presente e por isso faz parte do processo de composição musi-

cal. Neste sentido, trazer a discussão sobre violência através da performance musical, estabelece diálogos possíveis neste universo.

Referências citadas

Bakhtin, M. 2003. Os gêneros do discurso. In: __ *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 261-306.

Bauman, Richard. 1977. *Verbal art as performance*. Massachusetts: Newbury House Publishers, 3-51.

Blacking, J. 1973. *How music is man?* Seattle: University of Washington Press. Caps. Humanly Organized Sound (3-31), Music in society and culture (32-53).

Feld, S. 1982. *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression*. 2ª edição. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Roseman, Marina. 1993. Remembering to forget: the aesthetics of longing. In: ____ *Healing sounds from the malaysian Rainforest: Temiar music medicine*. Los Angeles. London: University of California Press.

Souza, Ângela Maria de. 1998. *O movimento do rap em Florianópolis: a ilha da magia é só da ponte pra lá!* Florianópolis: Dissertação de Mestrado. PPGAS-UFSC.

Os contributos do trabalho de Michel Giacometti ao conhecimento da música tradicional portuguesa

Anne Caufriez

anne.cfz@belgacom.net

Musée des Instruments de Musique de Bruxelles

Resumo: A comunicação vai tentar de trazer uma vista sintética e crítica do trabalho de levantamento realizado pelo Michel Giacometti em Portugal, em particular através da Antologia da Música Regional Portuguesa editada por ele entre 1960 e 1970. Esta primeira Antologia (para Portugal) consagra, em seu tempo, uma nova maneira de encarar o trabalho de campo e de dialogar com os músicos e informantes. Vamos relembrar o contexto social em que foi realizado este trabalho e definir as suas principais orientações metodológicas, em relação a actualidade etnomusicológica. O principal mérito deste trabalho realizado a escala nacional é de trazer uma visão geral dos grandes repertórios musicais encontrados na tradição dos campos portugueses, sobretudo para as músicas interpretadas no quadro do ciclo da terra e no quadro da igreja (ou das festas chamadas «religiosas»). Através da tentativa de classificação dos repertórios desta Antologia, a comunicação vai levantar a complexidade das noções de universo simbólico a que eles participam, das noções de propriedade intelectual e de transmissão, e a complexidade das relações entre a letra e o papel das cantigas, analisando a interpenetração daqueles fenómenos entre eles.

Introdução

A “Antologia da Música Regional Portuguesa”, com grande relevância cultural e artística, pode ser comparada com a parte submersa de um iceberg: o conjunto dos arquivos sonoros e visuais que nos foi legado por Michel Giacometti. Os cinco discos que a compõem são, de facto, a vertente mais conhecida da sua recolha musical, cuja dimensão lembra a dos *Poemas* e a dos *Usos e Costumes* recolhidos pelo etnógrafo José Leite de Vasconcelos. O que vincula os dois homens é o fato de ambos terem deixado, para a posteridade, um grande número de materiais por estudar, de uma riqueza infinita.

Contudo, não é possível entender a orientação nem o significado da obra de Giacometti fora do contexto muito específico da sua realização, o de uma ditadura política. O ambiente sócio-cultural daquela época não faz qualquer sentido aos olhos da maior parte dos jovens de hoje. Mas foi precisamente esse ambiente que determinou a escolha das recolhas musicais de Michel Giacometti, bem como o seu método de trabalho. Este etnógrafo, contrariamente ao etnomusicólogo académico, privilegiava a memória oral em detrimento da aula universitária, pois considerava que aprendia muito mais com os saberes populares do que com o professor “ex cathedra”. Não se interessava por aquelas considerações imutáveis ou teóricas sobre as tradições populares, mas por aqueles homens e mulheres do campo que tanto traba-

lhavam e pareciam viver tão humilde e modestamente. A economia da altura, com forte componente agrícola, assentava essencialmente na força dos seus braços. Então, por que motivo estes cidadãos eram esquecidos pelo poder central de Lisboa? Por que motivo, quando apareciam na televisão, eram apresentados como uma caricatura da vida rural? Foi com este sentimento de profunda revolta que Giacometti iniciou as suas pesquisas nas zonas rurais.

No entanto, a sua obra nada tem a ver com um programa partidário, vai antes ao encontro de uma determinada visão das coisas: a de um poeta romântico, Almeida Garrett, que idealiza a cultura rural. Poder-se-á também comparar Giacometti ao escritor francês J. J. Rousseau (século XVIII) que deixara a Suíça, de trouxa às costas, para percorrer os caminhos de França, parando apenas para criar as suas obras mais belas. Giacometti trilhava Portugal de lés a lés, munido de um gravador, parando apenas para editar discos ou, ainda, para convencer a televisão de, com ele, se fazer à estrada. Mas o aspecto que permite associar Giacometti a Rousseau é, sobretudo, esta crença num ser humano inicialmente puro, incapaz de prejudicar quem quer que seja. Na realidade, para Giacometti, existia uma forma de "cultura original", que era sagrada e cuja música era o meio privilegiado de expressão, tal como a liturgia nos primórdios da humanidade. É a razão pela qual recolhera, com frequência, melodias despojadas e austeras, em que reconhecia aquela forma de ingenuidade original, de verdade da terra que se reflete na alma do povo, conferindo assim às suas gravações um carácter purista. Para além desta visão idealizada do homem rural, cuja beleza intencional é inegável, Giacometti também nutria respeito por outra coisa: o trabalho. Convém referir que, nos seus périplos pela Europa fora e em torno do Mediterrâneo, tinha trabalhado arduamente para conseguir sobreviver: chegou a limpar porões de embarcações, a trabalhar nas minas da Noruega, a vender mercadorias nos mercados, etc., tarefas essas que o tinham preparado para enfrentar a vida e, também, para se aproximar dos mais variados meios sociais e culturais. Foi o que o levou a reconhecer no povo das zonas rurais portuguesas uma dignidade que lhe é específica: a espantosa força de trabalho em que assentava a sua economia de auto-subsistência. No nosso mundo urbano de hoje, são muitos os que consideram esta ideologia ultrapassada ou dogmática, apesar desta ter vigorado em Portugal naquela altura. Foi, contudo, esta ideologia que nos legou as maiores gravações de música, as que conseguem captar no homem da terra esta expressão profunda das vozes, no seu registro infinito de timbres e sensibilidades. Vozes sós e sem complacência.

Embora tivesse perfeita consciência do que significava a óptica da investigação científica, Giacometti não partilhava dos seus princípios. Era impelido por uma vocação completamente diferente: dar a conhecer aos Portugueses o interior, numa altura em que a noção de

"cultura popular" ainda era difícil definir. Aqui reside a originalidade da sua iniciativa. Deu provas de coragem, de uma grande força interior e física. Quem, nos dias de hoje, teria a ousadia de percorrer de lés a lés um país nos seus trilhos mais inóspitos, praticamente sem a ajuda de qualquer colaborador? Para muitos seria desperdiçar tempo e energia. Alguns foram muito menos generosos, limitando o seu trabalho a uma região apenas, como o fizeram, nos anos 50 e 60, muitos etnomusicólogos europeus (em França, Itália, Grécia, etc.). O trabalho realizado à escala de um país inteiro era um feito raro, e com qualidade, muito mais ainda. Assim, a Antologia da Música Regional Portuguesa de Giacometti é, sem sombra de dúvida, superior, a nível musical e artístico, que a realizada por Garcia Matos em Espanha (que contou com a ajuda de uma equipa).

O fato de a história ter dado um maior destaque a Michel Giacometti do que aos seus numerosos antecessores (R. Schindler, R. Gallop, G. Sampaio, V. Pereira, A. Leça, por mais respeitáveis que tenham sido) não é um acaso. O único propósito do trabalho de recolha de Giacometti era o de revelar aos cidadãos de um país, que não era o seu, o valor das suas raízes culturais mais profundas e recônditas. A popularidade de Giacometti explica-se também pela profundidade e homogeneidade das suas incursões por este país fora, pelo talento que demonstrava na divulgação do seu trabalho e na forma como o conseguia tornar acessível a qualquer pessoa. A facilidade com que se aproximava da comunicação social contribuiu em muito para tal, como, aliás, o seu sentido das relações sociais, o seu tacto psicológico que o ajudava a abrir as portas de todos os estratos da sociedade. Mas a sua maior qualidade foi, certamente, esta especial empatia que sentia para com Portugal, a sua capacidade em tocar o coração das regiões e das suas gentes, em desenhar a plataforma cultural e sensitiva do país. Era uma espécie de visionário das identidades regionais e das suas expressões musicais, reajustando constantemente, os seus pontos de vista, à medida que as ia descobrindo.

Em 1960, cria, em Lisboa, o Arquivo Sonoro a fim de institucionalizar o trabalho de recolha que iniciara. Armazenava as suas fitas magnéticas numa das divisões da sua casa e, em 1960, lançou o primeiro dos cinco discos que compõem a sua Antologia da música regional do país.

Os contributos da Antologia da Música Regional Portuguesa

Limitar-nos-emos aqui a sintetizar os seus aspectos mais relevantes. Não podemos deixar de reconhecer que, na Europa de hoje, as gravações musicais de Giacometti adquiriram um valor deveras excepcional, nomeadamente os cantos que acompanham as várias etapas do cultivo dos cereais. Esta riqueza de cantos ao ar livre foi tanto mais rara à escala de um país

quanto esporádicos foram os recolhidos noutros lugares, apenas numa província, região ou aldeia. Basta dizer que a zona mediterrânica nunca nos brindou com uma visão de conjunto deste tipo de música. Os cantos relativos às fainas agrícolas continuam a ser pouco conhecidos, tendo sido raramente privilegiados pela etnomusicologia. As gravações de Giacometti apresentam outro interesse: o destes cantos terem sido muitas vezes recolhidos durante as horas de faina. Com ele, ouvem-se pela primeira vez em Portugal vozes oriundas de várias regiões, interpretadas em cada fase do ciclo do cereal: a lavoura, sementeira, rega, sacha, colheita, debulha e a desfolha dos cereais. Deste conjunto de cantos funcionais surgem melodias e letras, técnicas de interpretação e timbres de vozes que mostram que o campo mantém bolsas de memória dessincronizadas da cidade. Um poço de riquezas que constitui em si uma História viva e autônoma.

As músicas do ciclo da terra

De entre as melodias ligadas ao cultivo dos cereais, ficamos fascinados pelos cantos de lavoura, os aboios, que se dirigem ao animal para o exortar a avançar. Trata-se de um diálogo expressivo encetado com os bois, meio cantado, meio falado (em *recto tono*), repleto de ternura. São cantos com registros curtos que revestem várias formas: o diálogo com o que está na charrua (Minho, III, f. 15), mas também o diálogo entre os homens que estimulam a sua tracção (Alentejo, IV, F. 1). Também são designados aboios os cantos de condução dos rebanhos (vacas, cabras, etc.), tal como a fascinante melopéia feminina da Beira (V, f. 23), cuja ressonância com a natureza é de uma beleza sem igual. Quanto aos cantos de sementeira, parecem ser menos freqüentes, talvez porque sejam mais difíceis de recolher (ex.: a Arrula do Minho, III, f. 22). Mas a gravação mais interessante é a que dá conta, na Beira, de uma antiga técnica de valorização do solo: a nora para rega colocada nas margens do rio Zêzere, um nome com consonância árabe (V, f. 13). Trata-se de uma mulher que, em pé sobre a sua roda, a põe em movimento com os pés, marcando o ritmo com um canto a solo. Neste caso, estamos perante um documento com um valor histórico e tecnológico inegável (e não tanto perante uma melodia artística), tanto mais que os repertórios ligados à rega raramente foram recolhidos na nossa velha Europa.

Convém igualmente salientar as numerosas cantigas da ceifa do Norte do país (Trás-os-Montes, Minho, Beiras), tão variadas a nível de melodia, das letras e formas de interpretação. Apresentam-se ora sob a forma de monodias com alternância de vozes (ex.: os romances de Trás-os-Montes), ora sob a forma de coros polifônicos contínuos (ex.: as malhadas do Minho), ou ainda com alternância de partes monódicas e polifônicas (ex.: as cantigas da ceifa da

Beira Baixa). Convém, contudo, referir que o seu teor nem sempre tem uma relação direta com o trabalho que acompanha: as letras são, em parte, romances (poesias históricas e lendárias, com rima nos versos pares, I, f. 2, 3, 11) e, em parte, poesias com rimas, divididas em quadras que tratam dos mais variados assuntos (ex.: as malhadas e segadinhas do Minho, III, f. 2, 12). Também descobrimos que uma parte das cantigas da ceifa é interpretada com determinados rituais (ex.: os romances de Trás-os-Montes), ao passo que outras são cantadas durante o intervalo da lavoura (as segadinhas do Minho) ou aquando da própria lavoura (as malhadas do Minho). Certos repertórios religiosos têm uma vocação dupla: são interpretados nos campos durante a semana santa (ex.: Senhora Santana da região de Arouca, III, f. 11; o Canto da Paixão da região do Fundão, V, f. 18). Do mesmo modo, cantigas cujas letras se adaptam a determinadas atividades, tais como a fiação e tecelagem do linho, são por vezes entoadas noutras circunstâncias tais como a descamisada do milho (ex.: a polifonia *Rosinha* do Minho, III, f. 9).

A debulha dos cereais, uma das primeiras atividades mecanizadas, também tinha o seu rol de cantigas, mas hoje em dia são poucas as pessoas que dela podem dar o seu testemunho. A Antologia de Giacometti revela-nos um aspecto deveras surpreendente: a infiltração, na música da debulha de Trás-os-Montes, dos textos medievais das Cantigas de Amigo. Como se a poesia dos trovadores galaico-portugueses continuasse a ser cantada, mas só com os seus vestígios (Ex.: *Faixinha Verde*, I, f. 9; *O Perdigão*, f. 15). No âmbito da debulha dos cereais, são ainda interpretadas canções de embalar com refrão (*Ró-ró*, I, f. 23) ou melodias para dança (*Galandum*, I, f. 16), o que revela uma ausência de formalismo na escolha dos repertórios.

Além disso, é curioso constatar que os cantos da desfolha do milho, embora numerosos no Norte de país, têm uma presença discreta na Antologia de Giacometti: apenas encontramos um exemplo (uma polifonia do Minho, *Ai, sim*, f. 18). Mas descobrimos que o cultivo do linho, raro nos dias de hoje, dispunha do seu próprio repertório de cantigas em todas as províncias. No Nordeste, estes cantos apresentam a característica de serem acompanhados por um par de conchas e adufes ou pandeiros (I, f. 10), que servem de ritornello instrumental à voz. Não nos podemos esquecer do ciclo vegetal com aquelas cantigas que acompanham o varejo das oliveiras, na Beira (V, f. 3) e no Alentejo (IV, f. 5), nem do lamento do homem que planta a sua vinha (Beira V, f. 1).

Por fim, existem outros cantos que não os ligados a terra, tais como as cantilenas da pedra e do mar. Ouve-se a voz do canteiro (I, f. 28 e III, f. 1) e, sobretudo a dos pescadores do Algarve que marca o ritmo da sua faina (II, f. 1), bem como as melodias que os mesmos entoam para conjurar o mal, antes de se fazerem ao mar (Algarve, II, f. 15 e Beira Litoral, V, f. 8).

O leva-leva dos pescadores de sardinha de Portimão constitui um documento de uma beleza acústica excepcional.

As músicas instrumentais

Constatamos que os instrumentos musicais ligados a determinados ofícios foram também privilegiados por Giacometti nas suas gravações (ex.: a gaita-de-foles e a flauta do pastor) em detrimento dos instrumentos ligados às festas (tais como a viola, o violino, o acordeão, etc.). Observamos, no entanto, que o uso de instrumentos musicais criados no âmbito de um determinado ofício pode estender-se a outros domínios e servir para o divertimento ou a festa. A música instrumental que Giacometti nos apresenta ilustra e confirma as observações já formuladas por Firmínio Martins (Trás-os-Montes, anos 1928-38) e, mais tarde, por Veiga de Oliveira (1966): a existência, nas zonas pastoris, de instrumentos musicais específicos. Do mesmo modo, também existem cantos da autoria de pastores. Giacometti recolheu alguns exemplos: os romances (ex.: *Deus te salve Rosa*, Trás-os-Montes, I, f. 8, Algarve, II, f. 12) e o canto dos montes *Dá la dou* (Trás-os-Montes, I, f. 26).

Os instrumentos musicais que Giacometti nos apresenta na sua Antologia são, de facto, quase todos de origem e de fabrico pastoril. Provêm das regiões do Norte e dividem-se em quatro grupos:

- o grupo instrumental com gaita-de-foles, caixas e bombo, ferrinhos e castanholas, característica da música dos pastores transmontanos (f. 1, 6, 17, 21), mas que encontramos esporadicamente na Beira (V, f. 10). Anima as festas locais. Convém referir que o papel melódico da gaita-de-foles foi sendo substituído pelo acordeão e a viola.

- o flautista/tamborileiro (*fraita* em mirandês) das regiões raianas que encontramos tanto em Trás-os-Montes (onde é guardador de vacas) como no Alentejo (onde é guardador de ovelhas). O primeiro anima as festas (I, f. 24), podendo inclusive substituir o gaiteiro, ao passo que o segundo acompanha os peditórios ou participa nalgumas festas alentejanas (IV, f. 14).

- o pífaro, instrumento pastoril, substitui, por vezes, no Alentejo, a flauta associada ao bombo, ao passo que integra uma orquestra no Algarve (II, f. 3). Na Beira, o pífaro acompanha o canto da Quarta-feira de Cinzas, juntamente com dois bombos, ferrinhos e pratos (V, f. 15). O Algarve e o Minho presenteiam-nos também com a flauta pastoril, tocada a solo (II, f. 14, 19 e III, f. 13).

- Os pandeiros e os adufes das zonas pastoris transmontanas e beiroas são tocados com mais frequência pelas mulheres do que pelos pastores. Na Beira, os adufes são tocados

por grupos femininos nos caminhos de peregrinação e nas procissões (ex.: Senhora do Almurtão, V, f. 12). O adufe ou o pandeiro quadrado também são usados na altura do São João (Beira, V, f. 7, 21; Alentejo, IV, f. 11).

Além destes instrumentos de origem pastoril, a Antologia apresenta-nos alguns grupos musicais de índole puramente festivo: um conjunto do Minho tocando uma chula (composta por um acordeão, uma pandeireta, castanholas e ferrinhos) (III, f. 8); um conjunto da Beira que toca aquando da "Dança dos Homens" (composto por genebres, espécie de xilofone, trinchos e bandurras) (Lousa, V, f. 10) e um conjunto do Algarve (composto pela harmónica, o pífaro, a viola e o tamboril) (II, f. 3), que nos brinda com alguns compassos de uma dança misteriosa, o baile mandado. Além destes grupos, também podemos referir os interessantíssimos tambores da festa do Alentejo (Campo Maior), tocados a solo ou aos pares. A pandeireta é um instrumento de percussão feminino que marca o ritmo das saias da festa dos contrabandistas (IV, f. 4); as roncas são uma espécie de tambores que acompanham os cantos de peditório do Natal (IV, f. 20) (cujo fabrico talvez seja de origem pastoril).

As músicas de divertimento

Em todas as zonas rurais, a voz (a solo ou coletiva) serve para divertir, quer para passar o tempo junto à lareira, para acompanhar as tarefas domésticas, quer para o convívio nas tabernas, as festas de rua ou para embalar as crianças. Giacometti recolheu algumas canções de embalar de Trás-os-Montes, do Algarve e da Beira (I, f. 23, 25; II, f. 20; V, f. 27) que encantam pela sua candura. Mas as músicas de divertimento mais notáveis que Giacometti recolheu são, sem dúvida, os numerosos romances algarvios e transmontanos (cerca de dez), bem como as polifonias masculinas alentejanas. Sentimo-nos fascinados pela memória destes estranhos romances, cujas melodias, de um género único, são, no dia-a-dia, entoadas de forma silábica (as melodias, frequentemente modais, desenvolvem-se no âmbito de um primitivo pentacorde). Embora o Canto Coral do Alentejo não fosse desconhecido antes da sua recolha, Giacometti fornece-nos desse canto exemplos de uma grande pureza e qualidade de interpretação, em que a voz *ponto* consegue, de forma talentosa, vocalizar a estrutura melódica de base. São polifonias que se dividem em três partes: a voz média (o ponto, a uma só voz ou mais vozes), a voz superior (alto, a uma só voz ou mais vozes) e o coro em uníssono, de tessitura média (formado por segundas vozes). Estas vozes evoluem com acordes de terceiras paralelas, geralmente interrompidas por quartas. Embora, na origem, tenham sido cantos de trabalhadores agrícolas, a Antologia revela que passaram a ser utilizados para fins de divertimento (IV, f. 15, 17) nas aldeias, sob a forma de marcha (IV, f. 13), ou durante o Carnaval (IV, f. 19). Re-

tratam os "usos e costumes" da vida local, tendo o seu papel festivo vindo a aumentar aquando das grandes reuniões coletivas.

As músicas religiosas e rituais

Giacometti desvenda ainda a variedade e diversidade dos cantos entoados no âmbito das grandes festas cristãs (festas cíclicas), das festas padroeiras (ex.: peregrinações e procissões), da liturgia, mas também os cantos ligados a antigos ritos pagãos (ex.: o São João, festa solsticial). É na pouco religiosa província do Alentejo que assistimos aos mais belos cantos da época natalícia: *Entraí Pastores* (IV, f. 2). Neste caso, trata-se de uma simples diafonia cantada por duas mulheres, na igreja, no dia de Natal, uma forma de canto que se ouve também na altura dos peditórios dos Reis (IV, f. 18). Embora os cantos do ciclo do Natal e da Quaresma se tenham generalizado na totalidade do território, a sua morfologia musical continua a ser difícil de caracterizar uma vez que assume formas diferentes de uma região para outra. A Epifania canta-se em polifonia no Minho (III, f. 6) e em monódia no Algarve (romances, II, f. 13). Os cantares das Janeiras desenvolvem-se no âmbito de um simples pentacordo (II, f. 9), ao passo que no Alentejo, são do uso quase exclusivo do coro masculino (alternância voz-solo-coro, IV, f. 7). Quanto ao sobejamente conhecido canto de Quaresma, a *Encomendação das almas*, o seu maior interesse prende-se mais com o seu carácter ritual do que com o seu carácter musical (interpretado aquando do Angelus à noite, na encruzilhada dos caminhos ou nas colinas da aldeia, e seguido de uma oração). Este canto solene é interpretado sob a forma de um coro monofónico, bastante monótono, salvo na Beira em que se transforma em polifonia feminina de grande interesse, com as suas entradas sucessivas de vozes, os seus pontos de apoio em quintas e os seus efeitos de dissonância (*Amentar das Almas*, V, f. 6). Na altura da Quaresma, o Algarve opta novamente pela sobriedade da monódia (romances, II, f. 6 e 8).

O ciclo da Páscoa, tal como é apresentado por Giacometti, parece-nos ser menos interessante e, provavelmente, um dos ciclos menos completos, se o compararmos com o período da Semana Santa que nos tem presenteado com belíssimas polifonias (ex.: as das mulheres minhotas: *Senhora Santana*, III, f. 21). Embora o canto monofónico da *Paixão* seja o exemplo mais corrente da Páscoa, lembramo-nos, sobretudo da lamentação da Semana Santa, interpretada em polifonia pelos homens alentejanos (IV, f. 8). No que se refere ao canto de igreja integrado na liturgia, o mesmo é ilustrado um pouco por toda a parte pelo *Bendito*, entoado em monofonia. A Beira abre uma excepção com um exemplo em polifonia (V, f. 4).

No âmbito das músicas religiosas, as polifonias de mulheres são a grande revelação de Giacometti, sobretudo as do Minho (com 5 partes) e, numa dimensão menor, as da Beira (com 3 partes). Os mais belos exemplos que recolheu são as polifonias de peregrinação (Minho: Senhora do Sameiro, III, f. 7; *Alegres cantemos*, f. 16; e Beira: Senhora Santa Combina, V, f. 14, Senhora Santa Luzia, f. 22). Mas nem todas estas peregrinações ou procissões recorrem ao canto polifónico: as monódias são então acompanhadas pelo ritmo dos adufes (ex.: Senhora do Almutão, V, f. 12). Certas paróquias da região de Ponte da Barca (Minho) formam, inclusive, grupos de mulheres que se especializam na interpretação do canto polifónico (ex.: *Senhora do Alívio*, III, f. 3). Interpretados quer no âmbito religioso, quer no âmbito da faina agrícola (como o vimos), os princípios de construção destes coros são, globalmente, os mesmos: as vozes entram sucessivamente e evoluem por movimentos de terceiras e quintas paralelas. São desprovidas de bordão, contrariamente a outras polifonias da Europa do Sul. Embora a terminologia das vozes se altere consoante a região, as mesmas dividem-se, geralmente, do seguinte modo: a voz média (*meia*) que desempenha o papel de *cantus firmus*, a voz alta (*cima* ou *descante*) para encher, o baixo, o baixão e, por fim, a voz muito aguda, ou seja, o guincho, que se assemelha a um grito que intervém no fim (no final de um verso ou de uma copla). Esta estrutura tem múltiplas variantes. As monodias rituais do São João (festa paleocristã) também apresentam um grande interesse, com as suas vozes roucas e cavernosas que se assemelham a encantações amplificadas com o ritmo do adufe (Beira, V, f. 21). As do Alentejo evoluem no âmbito de um simples tetracorde, acompanhadas de reiterações e silêncios (IV, f. 11). Por fim, terminaremos com o muito comovente canto das carpideiras, recolhido junto de Soajo (Minho, III, f. 19), um costume feminino que remonta à Antiguidade.

Conclusão

Para além da música, estas gravações muito sugestivas podem ser comparadas com um longa-metragem sobre os usos e costumes de Portugal: Trata-se de uma obra virgem, assente na originalidade das suas fontes. É a razão pela qual os comentários constantes das capas da Antologia, que relatam as circunstâncias de execução da música, são totalmente inovadores para a época. Também são sóbrios e informativos. Quando se depara com o desconhecido, Giacometti comenta e interpreta os costumes de forma prudente e intuitiva. O mérito da sua Antologia é, precisamente, o de levantar questões (ex. as fronteiras das polifonias e agrícolas, o papel do instrumentarium pastoril no trabalho e na festa, a tipologia das escalas musicais, das vozes, etc...). Esta primeira Antologia fornece pontos de referência aos estudantes universitários. É este o seu ponto forte. Embora não seja isenta de lacunas ou defeitos, conti-

nua a ser exemplar por ser sintética, documental e representativa de uma quinta-essência de tradições. Salientamos ainda o seu carácter artístico: eclectismo da escolha das faixas, purismo das melodias e das interpretações, estética das fotografias humanas e originalidade da sua capa de juta. Michel Giacometti adorava descobrir, analisar e recriar a arte.

Referências discográficas

Giacometti, Michel e Lopes Graça, Fernando

-Antologia da Música Regional Portuguesa (1) (1ª edição)

-Portuguese Folk Music (2) (2ª edição, em que o nº de volumes é diferente)

I. 1960. Trás-os-Montes (1) (GE LDI) / 1998 Trás-os-Montes, vol. 2 (2) (SP 4195)

II. 1961. Algarve (1) (GE LD AS2) / 1998 Algarve, vol. 5 (2) (EP 4202)

III. 1963. Minho (1) (GE LD 12) / 1998 Minho, vol. 1 (1) (SP 4198)

IV. 1965. Alentejo (1) (GE LD 17) / 1998 Alentejo, vol. 4 (2) (SP 4201)

V. 1970. Beiras (Alta, Baixa, Litoral) (1) (GE LD 18) / 1998 Beiras, vol. 3 (2) (SP 4200)

(1) Lisboa: Valentim de Carvalho, Arquivos Sonoros Portugueses.

(2) Lisboa: Strauss, Portugalsom (Discoteca Básica Nacional. Projecto Discográfico do Ministério da Cultura).

Harmonia funcional, arranjo e a velha condução de vozes

Antonio Emmanuel Guerreiro de Faria Júnior

aguerreiro@imagelink.com.br (Unirio)

Resumo: O autor investiga, com base em literatura representativa, as mudanças que fizeram as normas da harmonia tradicional se distanciarem dos novos conceitos harmônicos advindos da música popular, a funcionalidade e a cifração usada na moderna prática de arranjo. Descreve ainda as práticas de condução de vozes vigentes na harmonia seccional ensinada na maioria dos cursos de arranjo do país, aventando hipóteses para seu uso corrente, e relaciona ainda algumas das conseqüências destas novas práticas e seu reflexo no ensino atual da música.

Palavras-chave: Ensino musical. Harmonia funcional. Harmonia popular. Arranjo.

Nos anos 80 Hans Joachim Koellreuter (1980) publicou *Harmonia Funcional*, um texto resumido e adaptado, das idéias expostas por Hugo Riemann (1893) na Teoria das Funções Harmônicas. No trabalho de Koellreuter são preservados os princípios de condução de vozes como um meio para se atingir a composição de música de concerto. Na verdade, Koellreuter era depositário de uma tradição européia, aluno de Paul Hindemith e introdutor das idéias de Arnold Schoenberg no Brasil. O livro de Koellreuter informa, resumidamente, sobre as teorias de Riemann, e expõe seu sistema de cifração composto de letras, números e símbolos em uma tabela bem organizada¹ informando ao leitor, já no Prefácio :

A Teoria das Funções Harmônicas, criada por Hugo Riemann em fins do século XIX (1893), desenvolvida e aperfeiçoada por Max Reger e Hermann Grabner, como aprofundamento da teoria graduada da harmonia, a única em uso até então, parece ao autor do presente trabalho um excelente recurso para substituir os métodos que tratam da matéria, anacrônicos e obsoletos, e que se acham ainda em uso. (Koellreuter, 1980 : 3)

Tal sistema abriga cifras alfa-numéricas que denominam a família à qual pertence o acorde e sua função na tonalidade. As inversões são expressas por números colocados abaixo das letras e há ainda sinais específicos para alterações, colocados à direita das letras. Nada portanto que se assemelhe à “apresentação da harmonia como estruturada pelos graus da escala”. (Koellreuter, 1980: 3) É preciso, pois, distinguir a apresentação de Riemann-Koellreuter efetuada por terças, da apresentação estruturada segundo os graus da escala.

Por outro lado, alguns manuais voltados para a música popular, ao apresentar a teoria das funções harmônicas, acabam “analisando” os acordes que acompanham uma canção com a cifra graduada empregada pela harmonia tradicional, tal como fez Almir Chediack (1984) no Dicionário de Acordes Cifrados: “O acorde não deve ser observado isoladamente e sim

¹ Koellreuter, 1980: 58-59.

dentro da progressão em que ele se encontra, relacionada com os acordes vizinhos e com a tonalidade. Para isso serve a análise harmônica com seus números romanos” (Chediack, 1984: 259)

Nessas análises, ao lado dos números romanos da harmonia graduada, aparecem os sinais M e m, na verdade uma adaptação do sistema de cifragem analítica (I Maj7, bII-Maj7, etc...) em uso na *Berklee School of Music*. Koellreutter, porém, deixa bem claro que : “O que é importante para a interpretação fenomenológica, portanto, para a realização e interpretação da partitura é a função [sic] e não os atributos do acorde, ou seja, a relação e a correspondência entre os acordes.” (Koellreutter, 1980: 43)

Além de adotar padrões semitradicionais para a análise harmônica, Almir apresentou um sucinto quadro funcional das famílias principais (T-S-D) e seus graus substitutos sem indicar a procedência do sistema empregado, relacionando o III e o VI graus como substitutos da Tônica, e o II e o VII graus como substitutos da Subdominante e da Dominante respectivamente, ignorando a duplicidade funcional entre o III (Dr e Ta) e o VI (Tr e Sa) graus inerente ao próprio sistema. A consulta feita às fontes bibliográficas usadas por Almir é pouco esclarecedora para dirimir as dúvidas causadas por esta omissão. Uma de suas fontes principais, que são os apontamentos manuscritos de Ian Guest (sem data), é perfeitamente correta ao apontar a duplicidade funcional entre os acordes de III e VI graus. Assinale-se que nesses apontamentos manuscritos dispostos em 20 lições, na lição 17, é apresentado o conceito de Função Harmônica sem referência alguma à Teoria das Funções Harmônicas de Hugo Riemann. A versão impressa do manuscrito editada por Ian Guest (2006) comete a mesma omissão.

Tal conjunto de conhecimentos é representado nos manuais recentes de Arranjo e Harmonia voltados para a música popular pelos *chord symbols*, usados atualmente em escala mundial. Tais signos, parecem ter sido introduzidos no Brasil na década de 1930 (segundo ouvi de Guerra-Peixe²) por Radamés Gnattalli, tendo em vista a praticidade que ofereciam.

Mas pode-se suspeitar também que essa fosse a prática seguida pelas *Dance Orchestras* americanas da década de 20, mais especificamente nas partes escritas para banjo-tenor. No livro *Arranging for the modern dance orchestra*, Arthur Lange (1927) divide os naipes da orquestra em *Brass Unit*, *Saxophone Unit* e *Rhythmic Unit*³ (Lange, 1927: 82-83). Nesta última, o banjo foi conceituado como instrumento rítmico fornecendo, juntamente com o piano, tuba

² Segundo Guerra-Peixe, os arranjos, entregues pelos arranjadores das emissoras de rádio, eram copiados no mesmo dia, levados ao ar horas depois pelas orquestras, tocados ao vivo, e sem ensaio. Utilizando cifras o tempo empregado para copiar as partes à mão era sensivelmente reduzido.

³ Unidade de Saxofones, Unidade de Metais e Unidade Rítmica.

ou contrabaixo e a bateria, o acompanhamento necessário para caracterizar os diferentes estilos em voga executados pelas orquestras de dança, além de fornecer a necessária sustentação harmônica. Por essa época, os instrumentos de sopro de uma *Dance Orchestra* padrão eram um Trio de saxofones e um Trio de metais⁴ Com o aumento paulatino do número de instrumentos dessas orquestras, o banjo foi, já na década de 30, substituído pelo violão amplificado, e posteriormente pela guitarra elétrica nos anos 40.

Nas partituras que exemplificam os arranjos do livro de Arthur Lange, o piano é escrito na pauta musical e o banjo idem, porém apenas neste último encontram-se os *chord symbols* acima dos acordes grafados em clave de sol. Lange inicia o parágrafo dedicado à forma de escrita para banjo-tenor da seguinte forma: “Placing the name of the chord over the notes is very practical. It is only to thus place the name of the chord whenever a change of chord occurs.”⁵ (Ibidem : 21) Pode-se suspeitar que estes signos se constituíssem na forma de escrita para banjo, que certamente não era instrumento da elite americana, daí o tipo de grafia utilizado nos Estados Unidos.

Nos tempos de Lange, a escrita para piano utilizava-se do pentagrama, e as funções do piano na orquestra de dança eram assim descritas: “Since the beginning of dance music the Piano has been utilized as rhythm instrument. It’s chief duty consists of playing *accompaniment*”⁶ (Lange, 1927: 5). Em manuais atuais de arranjo, como no de Antonio Adolfo (1997), o autor categoriza três maneiras diferentes de se escrever para piano:

- 1) Usando as duas pautas e escrevendo todas as notas e demais detalhes. Este uso como falamos, só deverá ser feito por quem conhecer bem o instrumento. Poucos arranjadores hoje em dia utilizam esta forma de escrita.
- 2) Escrevendo ainda em duas pautas basicamente a cifragem e melodia ou contracantos
- 3) Escrevendo em uma pauta somente a cifragem por sobre a mesma, acentos e convenções. O pianista deduzirá a forma de melhor interpretar o que foi escrito pelo arranjador. (Adolfo, 1997:57)

Com os acordes concebidos como simples blocos esquemáticos, a condução das vozes ao piano encontra-se em franco estágio de extinção na escrita atual dos arranjadores não-pianistas por formação.

Gordon Delamont, em *Modern Arranging Technique* (1967) conceitua com bastante precisão os procedimentos usados em arranjo no Capítulo 2, intitulado *Sectional Writing* ou escrita seccional :

⁴ (Lange, 1927: 188)

⁵ A colocação do nome do acorde sobre as notas é muito prática. Quando ocorrer mudança de acorde coloca-se o nome do acorde. Só se coloca nome de acorde quando ocorrer mudança de acorde.

⁶ Desde o começo da música de dança o piano tem sido utilizado como instrumento rítmico. Sua principal função consiste em tocar o *acompanhamento* [sic].

The term *sectional* is used to describe that type of harmonization where the melody is supported by the harmony, with a minimum of concern for the individuality of the supporting lines. The end result is of a single line unit of sound (sort of a *thickened* melody) rather than a balance of individual parts (Delamont, 1967: 43)⁷

Delamont é bem explícito ao afirmar que a harmonização seccional não é auto-suficiente e que necessita de acompanhamento fornecido pela “Seção Rítmica”, um termo já dicionarizado em manuais de arranjo brasileiros como no de Antonio Adolfo.⁸ Delamont acrescenta ainda que “The conception of one section as a unit leads to the use of what can be called sectional antiphony where there are contrastig sections instead of contrasting lines”.⁹ (Delamont, 1967: 43}

Em consequência de uma visão seccional da harmonia, os acordes vêm sendo encarados pelas novas gerações egressas dos cursos livres de música como meras agregações verticais tornando os conceitos de apoijatura e retardo de difícil assimilação. A condução de vozes, ao que parece, passou fazer parte de conceitos aplicados tão somente à música de concerto de origem européia.

Outra das conseqüências, claramente constatada, é a de que os alunos egressos dos cursos livres de música supõem que a harmonia ensinada por cifras é harmonia “funcional”, ao passo que a harmonia que conduz vozes passa a ser rotulada como tradicional. Os exemplos de harmonização de todos esses manuais, e o próprio ensino dos cursos livres, são direcionados para os *standards* de música brasileira e música norte-americana, restringindo-se todo o conhecimento à música de mercado. Como se vê, o direcionamento técnico e estético de uma disciplina, voltado para os esquemas de música de mercado, conseguiu absorver conceitos teóricos criados na Europa para a música de concerto especificamente local, transplantando-os de forma a que se legitimasse uma vertente teórica. No caso da “harmonia funcional” veiculada no Brasil, os símbolos utilizados por Riemann, e também as Leis Tonais que a caracterizam, foram solenemente ignorados. E ainda, o ensino da música conceituando a harmonia como uma organização de blocos verticais utilizando cifra americana criada por motivos de ordem meramente prática, não permite que se estabeleça uma trama horizontal entre as linhas que compõem os acordes. Assim, pode-se pensar que a cifra americana apareceu por

⁷ O termo seccional é usado para descrever o tipo de harmonização na qual a melodia é suportada pela harmonia com um mínimo de participação das linhas que a compõem...O resultado final é o de uma única linha sonora, uma espécie de *melodia recheada*, em vez de uma independência das partes.(Delamont, id.:43, em tradução do autor deste estudo.)

⁸ “expressão atribuída à parte do grupo formada por piano, guitarra, baixo, bateria, percussão, etc.” (Adolfo id.:153.)

⁹ A concepção da seção como uma *unidade* [sic], conduz à prática do que pode ser chamado de **antifonia seccional** [sic] na qual existem seções contrastantes em vez de linhas contrastantes.

questões de ordem prática geradas por estruturas sócio-culturais absolutamente locais, e que estas práticas foram sendo organizadas em esquemas teóricos que satisfazem plenamente às razões estéticas também locais. Estas últimas, em virtude de uma hegemonia política e cultural dominante, espalharam-se pelo mundo globalizado, formatando e uniformizando os arranjos de música popular em padrões reconhecíveis e estandardizados. Aí refletem-se até hoje os conceitos gerados por Lange, ao conceituar a orquestra em diferentes seções, para atender às exigências de uma orquestra de dança. Tais práticas encontram pleno reconhecimento na música de mercado, sendo quase impossível promover alterações substanciais em conceitos que se estratificaram como procedimentos rotineiros há oitenta anos.

Conclusão

Para além da música, estas gravações muito sugestivas podem ser comparadas com um longa-metragem sobre os usos e costumes de Portugal: Trata-se de uma obra virgem, assente na originalidade das suas fontes. É a razão pela qual os comentários constantes das capas da Antologia, que relatam as circunstâncias de execução da música, são totalmente inovadores para a época. Também são sóbrios e informativos. Quando se depara com o desconhecido, Giacometti comenta e interpreta os costumes de forma prudente e intuitiva. O mérito da sua Antologia é, precisamente, o de levantar questões (ex. as fronteiras das polifonias e agrícolas, o papel do instrumentarium pastoril no trabalho e na festa, a tipologia das escalas musicais, das vozes, etc...). Esta primeira Antologia fornece pontos de referência aos estudantes universitários. É este o seu ponto forte. Embora não seja isenta de lacunas ou defeitos, continua a ser exemplar por ser sintética, documental e representativa de uma quinta-essência de tradições. Saliemos ainda o seu carácter artístico: eclectismo da escolha das faixas, purismo das melodias e das interpretações, estética das fotografias humanas e originalidade da sua capa de juta. Michel Giacometti adorava descobrir, analisar e recriar a arte.

Referências citadas

- Adolfo, Antonio. 1997. *“Arranjo – um enfoque atual”*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
- Chediack, Almir. 1984. *“Dicionário de acordes cifrados - harmonia aplicada à música popular”*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale.
- Delamont, Gordon. 1967. *“Modern arranging technique”*. N.Y.: Kendor Music.
- Guest, Ian. s/d. *“Harmonia”*. Rio de Janeiro: Oficina de estudo e treinamento musical Ian Guest.
- _____. 2006. *“Harmonia - método prático”* (acompanha um CD). 2 vols. Rio de Janeiro: Lumiar; Chediack arte&comunicação.

Koellreuter, H.J. 1980. “*Harmonia Funcional – introdução à teoria das funções harmônicas*”. São Paulo: Ricordi Brasileira.

Lange, Arthur. 1927. “*Arranging for the modern dance orchestra*”. 10ª ed. New York: Robbins Music Corp.

Referências discográficas

Giacometti, Michel e Lopes Graça, Fernando

-Antologia da Música Regional Portuguesa (1) (1ª edição)

-Portuguese Folk Music (2) (2ª edição, em que o nº de volumes é diferente)

I. 1960. Trás-os-Montes (1) (GE LDI) / 1998 Trás-os-Montes, vol. 2 (2) (SP 4195)

II. 1961. Algarve (1) (GE LD AS2) / 1998 Algarve, vol. 5 (2) (EP 4202)

III. 1963. Minho (1) (GE LD 12) / 1998 Minho, vol. 1 (1) (SP 4198)

IV. 1965. Alentejo (1) (GE LD 17) / 1998 Alentejo, vol. 4 (2) (SP 4201)

V. 1970. Beiras (Alta, Baixa, Litoral) (1) (GE LD 18) / 1998 Beiras, vol. 3 (2) (SP 4200)

(1) Lisboa: Valentim de Carvalho, Arquivos Sonoros Portugueses.

(2) Lisboa: Strauss, Portugalsom (Discoteca Básica Nacional. Projecto Discográfico do Ministério da Cultura).

A Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique: políticas públicas e construção da nacionalidade pelas artes de espetáculo

Arthur Rovida de Oliveira

arthur_rovida@yahoo.com (UNICAMP)

Resumo: Dos agentes culturais do Estado pós-colonial, a Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique (CNCD), fundada em 1979, está ligada à efervescência política e cultural que caracterizou os anos após a independência do país. É no âmbito de um projeto nacional - afirmado em boa parte pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), grupo mobilizador das lutas de libertação até a independência em 1975, e das políticas para reestruturação do país – que a questão da cultura ganha destaque. Como a CNCD serve ao Estado como meio pedagógico de formação nacionalista? Como os modos expressivos associados à música e à dança são frequentemente utilizados na concepção e performance das narrativas folclóricas oficiais, associações simbólicas que tendem a identificar mutuamente fenômenos de diferentes ordens, comunicando e informando discursos sobre a experiência humana e a realidade de vida dos atores sociais? O lugar da CNCD nesse projeto, sua dinâmica interna e relativa à comunidade de dança local, a freqüente discussão e atualização entre seus participantes dos debates na sociedade moçambicana e internacional acerca da autoctonia, são os pontos importantes da pesquisa.

Palavras-chave: Canto. Dança. Moçambique

Moçambique é um dos países que nos últimos 50 anos experimentou rápidas e dramáticas mudanças políticas e econômicas. Nos anos de 1960, quando as colônias africanas alcançaram gradativamente a independência, Moçambique sofreu um processo de exacerbação colonial. Isso por que o Portugal salazarista recusou ceder às pressões internacionais e insistiu na sua especificidade luso-tropical, renomeando as colônias de Províncias Ultramarinas.

A resistência a este estado não tardou a se manifestar e, de 1964 em diante, um conjunto de partidos nacionalistas, a Frente de Libertação de Moçambique, lutou contra o colonialismo numa guerra prolongada, conduzindo a população a um depauperamento sem precedentes. A luta entre Portugal e a FRELIMO foi como a luta entre o ocidente colonizador, que apoiou o governo português, e o bloco soviético socialista, que deu apoio à FRELIMO. Em junho de 1975, Moçambique se viu politicamente livre mas dependente de apoio financeiro e mão de obra especializada de estrangeiros, sobretudo oriundos dos países comunistas. A constituição da Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique se dá no momento em que se consolida, no âmbito do pensamento do partido, o princípio de que o povo é o criador de toda a cultura material e espiritual da sociedade, a qual só poderia ser desenvolvida numa busca das raízes que remeteriam a história do próprio povo. Ela tinha como função ser embaixadora da cultura que se pretendia ser nacional e revolucionária.

No período colonial, os sistemas de educação e cultura colocavam sobretudo elementos da cultura imperial em circulação, destacando a língua portuguesa, a história, geografia deste país e muitos de seus costumes folclóricos. Em deslocamentos sucessivos promovidos pelo governo colonial, a fim de explorar o trabalho dos habitantes do país, os conhecimentos locais foram desestruturados, descontinuados pela separação sistemática de seus grupos.

O desenvolvimento de uma cultura nacional partiria do conhecimento sistemático das raízes culturais e um esforço de recuperação dos valores mais autênticos do passado. O procedimento consistiria, no limite, à incorporação daqueles aspectos avaliados como positivos, transformados nas melhores tradições do povo, em detrimento daqueles associados a um passado retrógrado e responsabilizados pela perpetuação da exploração. Neste contexto se cria a CNCD: sua atuação se dá, desde o início, em meio ao esforço de construção de uma nação comprometida, a partir dos ideais marxistas-leninistas, com a emancipação humana.

Dos agentes culturais do Estado pós-colonial, a Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique (CNCD), fundada em 1979, está ligada à efervescência política e cultural que caracterizou os anos após a independência do país. É no âmbito de um *projeto nacional* - afirmado em boa parte pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), grupo mobilizador das lutas de libertação até a independência em 1975, e das políticas para reestruturação do país – que a questão da cultura ganha destaque. Como a CNCD serve ao Estado como meio pedagógico de formação nacionalista? Como os modos expressivos associados à música e à dança são freqüentemente utilizados na concepção e performance das narrativas folclóricas oficiais, associações simbólicas que tendem a identificar mutuamente fenômenos de diferentes ordens, comunicando e informando discursos sobre a experiência humana e a realidade de vida dos atores sociais? O lugar da CNCD nesse projeto, sua dinâmica interna e relativa à comunidade de dança local, a freqüente discussão e atualização entre seus participantes dos debates na sociedade moçambicana e internacional acerca da autoctonia, são os pontos importantes da pesquisa.

A performance folclórica, apropriada pelos nacionalistas, consiste na representação de um passado histórico. Tal representação apela à memória, identificada por designações tais como memória coletiva ou memória de um povo. Informada pelo envolvimento ideológico do nacionalismo, essa memória surge como uma espécie de precipitado estrutural cheio de arbitrariedade e convencionalidade, no domínio das ligações espaço-temporais; obtém-se assim, com a memória, a ilusão da continuidade e da estabilidade territorial e histórica. José Gonçalves destaca, no contexto da formação dos Estados Nacionais, ser considerada fundamental a elaboração e implementação de políticas culturais – entre as quais se situam as políticas de pa-

patrimônio - visando à construção e comunicação de uma identidade nacional ou étnica. Nesse momento, a cultura é pensada como coisa a ser possuída, preservada, restaurada. “Assim, do mesmo modo que uma pessoa pode ter sua identidade definida pela posse de determinados bens, a nação define-se a partir da posse de bens culturais” (Gonçalves, 1988). Muitos dos bens culturais que compõem um patrimônio estão associados ao passado ou à história da nação. Eles são classificados como “monumentos, assim como a identidade de um indivíduo ou de uma família pode ser definida pela posse de objetos que foram herdados e que permanecem na família por várias gerações, também a identidade de uma nação pode ser definida pelos seus monumentos, aquele conjunto de bens culturais associados ao passado nacional”. Tais bens constituem um tipo especial de propriedade: a eles se atribuem a capacidade de evocar o passado e, desse modo, estabelecer uma ligação entre passado, presente e futuro. Entretanto, Eduardo Jardim Moraes mostra que a compreensão da cultura como tradição - termo em que coexiste a idéia de processo e acervo (ou patrimônio) – sugere também uma outra abordagem do fenômeno cultural. Esta perspectiva envolve a consideração de que o processo de transmissão de formas do passado, ao contrário do que desejariam os tradicionalistas, é uma atividade humana criadora; e o patrimônio transmitido, longe de ser um objeto natural ou uma revelação divina, é uma objetivação da ação humana. Neste sentido, a tradição é compreendida como atividade de seleção, valorização, interpretação e afirmação do acervo cultural legado pelo passado. (Moraes, 1978).

Segundo Machilli (*In* Borges, 2001), nas ideologias do nacionalismo africano, a questão cultural ganhou o contorno de uma certa metafísica, ou seja, a cultura como elemento básico nos projetos pós-independência, que procuraram uma espécie de redefinição do homem e da sociedade africana:

A cultura nas suas várias manifestações, tais como as artes, as línguas, a religião e seus ritos, o equilíbrio entre o homem e a natureza, a economia, é apresentada como o objetivo fundamental da soberania, isto é, o elemento principal que reabilita o indivíduo, lhe confere a personalidade e o caracteriza, a base em que assentam os planos, programas, projetos, a curto, médio, longo prazo dos Estados africanos, ou seja, o “discurso programático”. O “discurso” da liderança africana, constante das constituições dos Estados a partir de 1958 acerca da relação entre a soberania e a cultura, é dos mais transparentes que as ciências humanas e sociais contemporâneas já produziu. Nesses estudos, a cultura emerge como “sangue” do indivíduo, da coletividade, o fundamento da ideologia do poder instituído, como condição do “renascimento” da dignidade e personalidade perdidas pela ação do colonialismo, sobretudo, como a catalisadora do processo para o desenvolvimento integral de cada nação; a cultura é tomada como premissa da identidade de cada estado africano e da sua inserção e contribuição para o progresso da humanidade, isto é, a cultura apresenta-se como a negação das teorias e práticas marginalizantes dos africanos naquele progresso e, sobretudo, nas rela-

ções internacionais; a cultura é assumida e defendida como o elemento que distingue os valores específicos do africano, ou seja, a sua percepção dos ecossistemas materiais e espirituais; a cultura é a principal promotora da unidade entre as nações africanas emersas dos mesmos fins da dominação colonial e é a mais clara premissa para a cooperação; a cultura é tomada como a base para encarar a dialética entre o progresso tecnológico e os valores culturais na sociedade africana pós-colonial, (...) diante do dinamismo da economia-mundo; a cultura é, por mais paradoxal que pareça, o elemento mais importante a ter em conta nos planos, programas e projetos de desenvolvimento social e econômico do estado africano.

A questão da cultura na formação, estabilidade e governabilidade dos Estados africanos contemporâneos destacou, saliente-se, um problema central: a relação de um Estado unitário e centralizado de matriz histórica ocidental e as bases sócio-culturais das diferentes organizações sociais e políticas africanas locais, centradas em relações de parentesco, na linhagem, na multietnicidade e na diversidade de ambientes físicos, regiões e organizações sócio-políticas, econômicas e culturais de cada país. Esses pressupostos sugerem ainda que os processos de reestruturação/reconstrução e os projetos de modernização/democratização em curso em diversos países africanos deveriam ser complementados com um paradigma de análise mais rico, inserindo, por exemplo, elementos das sociedades africanas ditas tradicionais.

Para dar conta dessa realidade, coloca-se em teoria que, tipicamente, o drama social, segundo Turner (1974), consiste em um modelo com quatro principais fases de ação pública, acessíveis ao observador, são elas: 1) *breach* (quebras ou rupturas), quando o padrão de interação entra em colapso; 2) *crisis supervenes* (crise), qualidade liminar que submete os padrões normativos da vida social a um nível mais profundo de significado; 3) *redressive action* (ação remediativa ou restabelecida), quando algum recurso que perdura vem a predominar e resolver a falha na interação humana. No momento em que a crise se alastra surgem os mecanismos de ajuste e restabelecimento que, formais ou informais, institucionalizados ou não, são trazidos para reestruturar os distúrbios do sistema social. Eles podem partir de uma advertência pessoal, uma informação mediada ou formas arbitrárias (jurídicas) para resolver certos tipos de crise ou legitimar outros modos de resolução, através da *performance* pública; e 4) *reintegration* (reintegração ou desfecho), que envolve uma reconstituição e uma avaliação das estruturas da sociedade na qual se deveria trazer mudanças, reconhecimento social e legitimação de divisões irreparáveis (cismas) entre as partes contestadas.

O que, no caso de Moçambique, poderia constituir o espelho de uma cultura nacional genuinamente africana? Nesta galeria constavam diversas práticas musicais, teatro, ritos, lendas, contos e provérbios, técnicas para todo tipo de ação e representação. As manifestações culturais regionais e étnicas (incluindo as culturas alimentares, artísticas, de habitação, etc.),

intercambiadas e divulgadas através do rádio, da imprensa e da atividade editorial, deveriam ser, pouco a pouco, assimiladas nacionalmente. Porém, o critério político-ideológico precedia o cultural e o artístico.

Sob a bandeira pré-formatada (e empobrecedora) do realismo socialista, a arte e a cultura foram tomadas, antes de tudo, como instrumentos de classe e, ideologicamente, como campos de batalha emergenciais para os ideais da revolução e para a descoberta dos caminhos de transformação na cultura nova. Certamente, a superação do “tradicional retrógrado” leva a uma negação, na medida em que a vida cultural de muitos de seus habitantes é atravessada por elementos que, de uma perspectiva científica e revolucionária, eram classificados de “superstições”, “crendices”, sentimentos religiosos baseados no temor ou na ignorância, que induziriam ao conhecimento de falsos deveres, receios de coisas fantásticas e confiança em coisas ineficazes. Contudo, não seria razoável afirmar, tal como endossava a FRELIMO, que a tradição e a arte se reduzam a um depositário objetivo de conteúdos cristalizados e inúteis.

Referências citadas

Borges, Edson. 2001. “A política cultural em Moçambique após a independência”. In: *Moçambique. Ensaios*. Fry, Peter (org.). Rio de Janeiro: UFRJ.

Gonçalves, José Reginaldo. 1988. “Autenticidade, memória e ideologia nacionais: o problema dos patrimônios culturais”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. 1/2: 264-275.

Moraes, Eduardo Jardim. 1978. “Modernismo Revisitado”, In: *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro, Graal.

Turner, V. 1974a. *Fields and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca and London: Cornell University.

Turner, V. 1974b. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes.

O canto transformador: apontamentos sobre a palavra na música de manifestações afro-descendentes

Camila Carrascoza Bomfim

camilabomfim@yahoo.com (UNESP)

Resumo: O universo cultural afro-descendente tem forte componente oral na forma de manifestar e transmitir seus saberes, e a ligação entre o homem e a palavra é fundamental para essa cultura. O ato de falar nas comunidades de matriz africana engloba também um modo de agir pois a palavra, em tradições africanas, traz em si contextos diferenciados como, por exemplo, o caso da palavra “beleza”, que em algumas línguas bantu significa também bondade, veracidade e perfeição, unindo uma categoria estética a uma categoria moral e a uma categoria lógica. Ainda, no momento da performance (da fala, do canto, do ritual) cada palavra, ao ser pronunciada, implicará num momento único, que não se repetirá, estando assim diretamente ligada ao corpo de quem a manifesta, não existindo palavra sem corpo. Diversos autores apontam características específicas da fala afro-descendente; entre tantas podem ser citadas a circularidade (buscando a repetição para memorização), a multi-dimensionalidade (é canto-fala-narrativa), a qualidade dialógica (pois é dita para uma outra voz, presente ou ausente) e a assimetria (associada à variação de ritmo e uso de metáforas). Porém, é na musicalidade dessa palavra-canto que está a chave para a memorização, ressaltando a importância fundamental da música na transmissão dessa cultura.

Palavras-chave: Oralidade. Tradições afro-descendentes. Música. Cultura popular tradicional.

A identificação de uma consciência particular em grupos que privilegiam a tradição oral é apontada por diversos autores, como Havelock, Denny e Zunthor. Essa consciência “diferenciada” seria criada pelo exercício da oralidade pois, quando se trata de observar as diferenças entre o “pensar” das culturas orais e das culturas escritas, percebe-se como variação principal a questão da fixação de uma informação: nas culturas orais essa ocorre de forma a contextualizá-la na vida, no cotidiano, nos saberes coletivos dessa sociedade; já nas culturas escritas esse aprendizado ocorre de maneira descontextualizada - embora essa observação seja verdadeira apenas em modelos ideais, já que nenhuma cultura é unicamente escrita e a contextualização do pensamento é uma prática humana que tem seus inícios no período da infância.

Apontada como característica das culturas letradas, essa descontextualização pode ser entendida como “o manuseio da informação de forma a desmembrá-la ou colocá-la em segundo plano” (Denny, 1995:75-82). Nesse grupo, seus membros já não compartilham de um patrimônio comum de conhecimento e a informação é contida em si mesma, ocasionando uma “individualização” do pensamento.

Por outro lado, o pensamento das culturas orais é chamado de integrativo e contextualizante, e a informação é absorvida de forma a ser localizada em uma situação pertinente; esse pensamento integrativo – chamado de *baixa diferenciação* – é fundamental para o fortalecimento da coesão social nessas sociedades.

A palavra-chave para que o processo de transmissão oral ocorra é “memorização” e o exercício da memória tem mecanismos específicos que privilegiam e facilitam esse processo. Dentre eles, destacam-se: a rítmica (que permite uma memorização não só do texto que está sendo falado, mas também da forma como ele está sendo falado); forma narrativa (que utiliza regras específicas para a formulação do enunciado, de maneira que esse seja preservado); a repetição (como ferramenta de fixação da transmissão oral); este mecanismo, porém, se vale de um outro recurso, a variação – criando, assim, um estímulo para que a atenção não seja desviada. A utilização desses mecanismos deixa claro o forte aspecto criativo dessa forma de comunicação e transmissão, pois são utilizadas novas combinações de elementos familiares. Recriando maneiras de transmitir seus valores culturais, essas sociedades se contrapõem às sociedades grafadas, nas quais a noção de originalidade proposta implica em novas informações (Denny, 1995: 96).

Para que a informação seja levada adiante, todos os recursos específicos de comunicação são utilizados e a língua – o idioma falado por uma determinada sociedade – é o veículo para que esse processo ocorra. Essa língua é entendida como muito mais do que simples códigos audíveis compreendidos e conectados entre si, e representa a forma como esse grupo vê e se situa no seu cotidiano; a língua mantém um vocabulário que, “num nível inconsciente, incorpora uma boa quantidade de informação e orientação normativa aplicadas à conduta do grupo que a usa” (Havelock, 1994:107). Ainda, Sara Pereira Lopes afirma que “conhecer e utilizar-se de uma língua, em uma voz, não se resume a reconhecer as palavras e seus significados, ou a identificar normas e regras fonéticas, gramaticais e sintáticas; inclui conhecer o caráter e a identidade do povo que caracteriza e é caracterizado por esta fala.” (1999: 2).

No universo cultural afro-descendente a língua falada está intimamente ligada aos pertencentes do grupo. Tradicionalmente, o ato de falar engloba também um modo de agir, pois a palavra significa muito mais do que as culturas letradas lhe atribuem: em tradições africanas, ela traz em si contextos múltiplos como, por exemplo, o caso da palavra “beleza” que, em algumas línguas bantu, significa também “bondade”, “veracidade” e “perfeição”, unindo uma categoria estética a uma categoria moral e a uma categoria lógica.

São inúmeras as características específicas da fala afro-descendente; entre outras, podem ser citadas a circularidade - buscando a repetição para memorização, a multi-

dimensionalidade - é canto-fala-narrativa, a qualidade dialogal - pois é dita para uma outra voz, presente ou ausente, e a assimetria - associada à variação de ritmo e uso de metáforas (Lima, 2002). Porém, é na musicalidade dessa palavra-canto que está a chave para a memorização, sublinhando a importância fundamental da música nesse processo como elemento socializador e mantenedor dessa cultura. A palavra falada e cantada nos rituais, festas, no ato de contar histórias e cantar a vida cotidiana, é veículo para que ocorra a reatualização da memória e dos valores culturais de uma comunidade.

O etnomusicólogo Bruno Nettl afirma que, nas culturas ágrafas, é indispensável que uma geração cante, se lembre e transmita para a geração seguinte uma música, pois na tradição oral não existem meios que permitam uma existência de uma música que não seja na vida cotidiana das pessoas. Por isso é indispensável que uma canção seja aceita pela comunidade pois, caso contrário, ela cairá no esquecimento e desaparecerá. Essas canções são criadas através de um processo individual, seguido de uma apropriação popular que pode produzir modificações na canção; Nettl chamou esse procedimento de reelaboração comunal ou reelaboração comunitária e, para se ter uma idéia da importância desse processo dentro da comunidade, é possível observar que o grau de transformação de uma canção pela reelaboração comunitária está profundamente ligado a processos naturais de modificação dessa cultura, já que por meio da música são gerados e transformados significados culturais dessa comunidade. (1985: 13)

Além disso, no momento da realização - da performance - cada palavra, ao ser pronunciada, implicará num momento único que não se repetirá. Esse fato faz com que a palavra esteja diretamente ligada ao corpo de quem a manifesta, não existindo palavra sem corpo. Sendo assim, cada manifestação, cada festa, cada dança, é um evento exclusivo, o que faz com que essas manifestações se recriem a cada evento, transformando as realidades culturais desses grupos.

Essa criatividade e originalidade, unidas àqueles mecanismos de transmissão cultural citados anteriormente - discurso poético, repetição para memorização e variação na repetição - fazem com que essas manifestações culturais se apresentem às sociedades de cultura escrita como uma forma distinta de transmitir e manifestar sua cultura, porém tão aptas quanto.

Referências citadas

- Denny, J. Peter. 1995. "O pensamento racional na cultura oral e a descontextualização da cultura escrita". In: Olson, David & Torrance, Nancy. *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática.
- Havelock, Eric. 1994. "A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais". São Paulo: UNESP/Paz e Terra.

_____. 1995. “A equação oralidade – cultura escrita: uma forma para a mente moderna”. In: Olson, David & Torrance, Nancy. *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática.

Lima, Evani Tavares de. 2002. “*Capoeira angola como treinamento para o ator*”. Dissertação (Mestrado em Teatro). Salvador: Universidade Federal da Bahia.

Nettl, Bruno. 1985. “*Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*”. Madrid.

Zumthor, Paul. 1983. “*Introduction à la poésie orale*”. Paris: Seuil.

_____. 1987. “*La lettre et la voix: de la ‘littérature’ médiévale*”. Paris: Seuil.

Disco caipira: simplicidade e recriação em 78 rotações

Camila Koshiba Gonçalves

camilakg@uol.com.br (USP)

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo discutir alguns aspectos do processo de apropriação da música em São Paulo, produzida e difundida durante a década de 1930 pela incipiente indústria fonográfica brasileira, que ampliava suas atividades nessa época. Ao apreciar os registros sonoros e escritos sob a perspectiva da atuação das gravadoras, deslocamos nossos sentidos para o trabalho realizado fora do estúdio por técnicos de som ou diretores artísticos, que faziam parte do *staff* especializado das gravadoras. O momento da execução musical, dentro do estúdio, torna-se, assim, apenas o primeiro passo para a confecção do registro sonoro, mesmo numa época de relativa precariedade tecnológica. Uma consequência desse processo de recriação da música fora do estúdio é a tendência à homogeneização da sonoridade dos discos, mas também serve como parâmetro para avaliar os limites impostos pela diversidade da cultura musical brasileira às imposições das gravadoras. Uma vez colocado esse pressuposto, analisamos gravações de “música caipira”, cuja audição – ao contrário das demais “músicas rurais” registradas em discos – não evidencia uma recriação da performance do artista fora do estúdio. Isso trouxe consequências nas “maneiras de fruir” a “música caipira” de fonógrafo, e movimentou intelectuais e jornalistas brasileiros diante da novidade, cujas reações – sempre ambíguas e contraditórias – são fontes importantes para a compreensão mais ampla do “gesto invisível” do artista contido do disco. Finalmente, procuramos estabelecer bases para uma crítica da gravação sonora, que constitui, hoje em dia, uma das principais fontes documentais para pesquisas sobre a “música popular”.

Palavras-chave: História da Cultura. Disco 78rpm. Gravadoras de 78rpm. Cidade de São Paulo. Música Caipira.

Nos primeiros anos do século XX, em São Paulo, conta-se que existiu um forasteiro desorientado, que caminhava pelo interior do estado tentando atingir o povoado de Cruz das Almas. Um pouco adiante, tendo ele avistado um caipira “amarrando a cerca” e supondo que o homem fosse conhecedor da região, foi logo se aproximando: “Ô patrício!”. “Si’or?”, virou-se o caipira. “Sabe onde é Cruz das Almas?”, perguntou o forasteiro, obtendo pronta resposta do caipira: “Sei, nhor, sim.” Esperando uma informação mais precisa do caboclo, questionou: “Sabe me dizer em quanto tempo eu irei daqui até lá?” Ao que o caipira respondeu: “Num sei.” “Então o senhor, que mora aqui, que sabe onde é Cruz das Almas, não sabe me dizer (...) em quanto tempo eu irei daqui lá?”, retrucou indignado o forasteiro. “Hom’iss’eu num sei.”

O forasteiro partiu atônito “com a segura do caipira”, pondo-se a caminhar “a passos largos e rápidos. Ia já distante quando o caipira gritou: Ô moço! Faç’o o favô um poco.” Voltou. E o caipira, “com o ar mais sério deste mundo, foi logo dizendo: ‘Nesse andá você vai em mea hora...’” (Trecho de *Rebatidas de caipiras*, disco Columbia 20.001-A)

A primeira parte da narrativa, contada pelo tieteense Cornélio Pires (1884-1958), foi subitamente interrompida pela resposta jocosa do caipira, alterando as razões para a sua “secura” e tornando infundada – e, por isso mesmo, engraçada – a indignação do forasteiro. Para além da habilidade de Cornélio Pires em imitar com graça a fala do caipira, a anedota revela que o caboclo preferiu observar o passo do narrador antes de dizer-lhe em quanto tempo chegaria a Cruz das Almas. Curioso, o ponto de vista do caipira corneliano é perfeitamente lógico, e revela que ele via o mundo a seu redor a partir da sua experiência concreta e visível, como a observação das passadas de quem lhe pedia informações.

Muitas outras anedotas como essa foram compiladas ou criadas pelo próprio Cornélio e editadas em livros (Pires, 1921; id., 2002a; id., 2002b; id., 2002c; id., 19??). Algumas delas foram reaproveitadas posteriormente, tendo sido reformuladas e adequadas à linguagem e ao formato do disco elétrico de 78 rotações. As gravações, realizadas e financiadas por Cornélio entre 1929 e 1931, tornaram-se um “marco” não apenas em sua vida – seus biógrafos o consideram o “Primeiro produtor independente de discos no Brasil” (Cardoso Jr., 1986) –, como também na história do que veio a ser chamado de *música caipira*.

Cornélio fora, de fato, um homem interessado pela cultura do caipira paulista, a quem conheceu ainda menino, em sua cidade natal. O tieteense divulgou-a pelos seus livros, pelo seu semanário, o *Saci* – sempre escritos em “dialeto caipira” –, e também através de suas “conferências humorísticas” e de seus discos elétricos, que recebiam o toque especial das suas irreverentes imitações, não apenas de caipiras, como também de italianos, espanhóis, portugueses, alemães, turcos, entre outros menos recorrentes (Dantas, 1976; Luzzi, 1984; Veiga, 1961). Seus livros e discos, de acordo com seus próprios depoimentos e dados da imprensa da época, eram vendidos “em penca” por todo o estado de São Paulo (*Revista Phono-Arte*, n.46, 1930:25), ainda que o sistema de distribuição dos discos fosse precário. Essa relativa ampla aceitação de seus discos encorajou Cornélio a convidar caipiras “de verdade” para gravar suas “musicas típicas” no estúdio da Columbia, criando, para esse fim, a Turma Caipira Cornélio Pires.

Simultaneamente, algumas duplas caipiras passaram a realizar gravações em estúdios de diferentes empresas fonográficas. Algumas delas fizeram suas primeiras gravações com o próprio Cornélio, enquanto outras foram diretamente convidadas a gravar pelas empresas que então atuavam no país. Infelizmente, a maior parte desses artistas permanece ainda completamente carente de dados biográficos. Mariano, Caçula, Zico Dias, Ferrinho, Mandi, Sorocabinha, Genésio Arruda, Plínio Ferraz, todos eles, em diferentes gravadoras, registraram sua viola, sua voz anasalada e sua fala acaipirada em muitos discos de 78 rotações. Antes deles, contudo, Bahiano, Batista Jr, Cadete, Dudu das Neves, ou Campos registraram em discos me-

cânicos suas imitações da fala acaipirada (*A peste bubônica*, disco Zon-0-Phone X-772; *O Caipira*, disco Columbia Phonograph 11575; *Monólogo caipira*, disco Phoenix 140).

Não resta dúvida de que a gravação elétrica permitiu maior conforto aos cantores diante do microfone, que registrava os sons com maior “fidelidade” ao “original” do que a tecnologia mecânica que a precedeu. Mas a inovação técnica foi acompanhada de outras transformações igualmente importantes e significativas, cujas conseqüências, ainda pouco investigadas, tiveram papel fundamental na criação da cultura musical que hoje conhecemos como “música popular brasileira” ou como “música rural”, vinculada a algumas regiões do país. No caso da música regional paulista, embora o sotaque acaipirado fosse conhecido, reconhecido e utilizado em diversas canções ou paródias humorísticas, pode-se dizer que o “caipira paulista”, tal qual o reconhecemos até hoje, foi criado e difundido somente a partir das primeiras gravações elétricas. Nas poucas gravações mecânicas que se remetiam ao caipira, ou mesmo nas liras – caderninhos contendo letras de músicas, vendidos a preço módico pelas ruas das cidades – os termos “caipira”, “caboclo”, ou “sertanejo” designam um homem rústico que não vivia na cidade. Assim, dentro da tradição fonográfica nacional, o caipira “genérico” – qualquer homem que vivia fora da cidade – tornou-se “caipira paulista” e ganhou sotaque e gênero musical próprios a partir das primeiras gravações da Columbia, da Victor e, mais tarde, também da Odeon. Não se tratava apenas de um sotaque bem captado pela voz ao microfone – cuja sensibilidade permitia registrar as sutilezas da imitação com naturalidade –, nem da difusão de uma visão positiva do caipira, cheio de esperteza, simplicidade e finura, bastante diferenciada da dolência e rudeza do Jeca Tatu de Monteiro Lobato (Lobato, 1946) ou do caboclo de Batista Jr. e Bahiano. Através da escuta de diversas gravações do gênero caipira que então se consolidava, criou-se também um “tipo”, cuja principal característica era sua simplicidade e sutileza na forma de apreender o mundo: concreta, narrativa e, por isso mesmo, potencialmente carregada de um “humor sadio” (Saliba, 2002:112-124), intensamente explorado por Cornélio Pires em seus discos e, posteriormente, por diversos outros imitadores nas rádios e em discos.

Esse caipira paulista, contudo, não era apenas o personagem irreverente de anedotas espirituosas. Era também cantador de “modinhas” de viola, cururus e cateretês. O termo “modinha”, aliás, foi matéria de reflexão de um intelectual modernista. A esse respeito, Mário de Andrade anotou: “a todo instante eles [os caipiras] falavam em ‘modinhas’ (...). Era simplesmente a intenção de carinhar (...) e substituir ‘moda’ pelo seu diminutivo, mais delicado e caricoso!” (Andrade, 1963:57-58). A constatação já era um prenúncio da principal característica das modas de viola – a narração da melancolia do caipira –, como também da visão positi-

va do gênero pelo intelectual. Em *Triste festa de São João*, por exemplo, Olegário e Lourenço relatam como uma animada comemoração junina na roça acabara em tragédia, talvez por conta de um “desafio apertado” entre Zé e Joãozinho pelo amor de uma “caboquinha triguera”, enquanto ela cantava e dançava ao som da viola do Joãozinho (*Triste festa de São João*, disco Victor, 33922-B – Anexo I). As duas vozes lamentosas registradas em disco Victor estão afinadas em terças e possuem um acompanhamento e melodia monótonos, induzindo o ouvinte a prestar atenção à narrativa que informa o desenrolar dos fatos ocorridos na festa. Mário de Andrade já havia notado que a modinha de viola era “desoladoramente monótona e tristonha”, e que seu “acompanhamento também interessa[va] pouco.” (Andrade, s/d.a: Envelope Moda). Dada a simplicidade do acompanhamento das violas e o predomínio completo da melodia e do canto sobre a instrumentação, Mário acabou por focar suas análises sobre a fala dos cantores. Sobre *Triste Festa de São João*, ele anotou:

Do nasal caipira, tão diverso do carioca e do nordestino, a discografia nacional nos oferece ótimas e numerosas provas. [...] os cantadores Olegário e Lourenço na moda *Triste Festa de São João* são bons exemplos do nasal caipira que se manifesta especialmente no canto. (Andrade, 1986: s/p).

Mário de Andrade foi um dos poucos ouvintes que se interessou em registrar suas impressões sobre as modas de viola gravadas em discos em passagens de artigos que publicou e, principalmente, em inúmeros papeizinhos e rápidas anotações que ele tomava quando ouvia uma toada, alguma mudança rítmica no monótono dedilhar da viola, ou mesmo uma alteração de tom ao longo da cantoria, feitas por aqueles que ele considerava como alguns dos “representantes do folclore nacional”:

As gravações de música popular sempre tiveram entre nós finalidade comercial. Acontece, porém, que algumas destas gravações são estritamente científicas. Estão nesse caso, especialmente as Modas dos caipiras de São Paulo, bem como algumas manifestações de feitiçaria do Rio de Janeiro. (Andrade, s/d.: s/p.)

Quanto ao assunto, uma das gravações mais curiosas talvez seja *Um cateretê na roça*, registrada pela Columbia por volta de 1936. Nela, Arlindo Santana gravou sua viola e, por incrível que pareça, o “compadre” que o acompanhava no estúdio registrou também uma dança, através dos sons dos seus pés coreografando um “bate-pé”. (*Um cateretê na roça*, disco Columbia 8204-A). É difícil precisar quais eram os elementos que compunham um cateretê “legítimo” unicamente a partir da audição do fonograma. No entanto, não resta dúvida de que a gravação procurava transportar, na medida do possível, uma parte do cateretê praticado pelo caipira “na roça” até o estúdio de gravação.

Na realidade, a tentativa de manter as gravações “intocadas” ou “fiéis” à performance do caipira no estúdio, ou mesmo a necessidade de captar a fala caipira com naturalidade nas anedotas, destoam da prática usual das gravadoras de 78rpm. De qualquer forma, remeter o ouvinte ao momento “original” em que o cateretê teria sido executado ou manter a naturalidade da melodia, da letra e do acompanhamento das modas de viola fez com que os discos tivessem intensa aceitação no mercado musical paulista. Além disso, recriá-las fora do estúdio significaria retirar delas o elemento que as definia: a sua simplicidade.

Como contraponto, é possível comparar duas gravações de uma música considerada por Mário de Andrade como “uma das grandes vitórias da discografia nacional” – o batuque intitulado *Babaô Miloquê* (Andrade, s/d.:s/p.). A *prova aceita* e comercializada pela Victor foi realizada em 1930 por Josué de Barros e pela Orquestra Victor Brasileira e conta com cerca de três minutos de duração. Caracteriza-se pela independência entre as diversas linhas melódicas executadas pelos instrumentos de sopro e a percussão, que não deveria sobressair diante da orquestração. Uma outra prova, *miúda*, conta com pouco menos de um minuto de gravação e foi recusada pela Victor. A comparação da audição da prova *miúda* e da prova *aceita* e comercializada leva-nos a crer que houve uma intromissão do engenheiro de som na gravação. Na prova *aceita*, os instrumentos de percussão soam mais baixo, permitindo ao ouvinte distinguir melhor as linhas melódicas dos instrumentos de sopro, e identificar a independência entre elas, característica primordial para a aprovação da gravação pela Victor. Além disso, o timbre do batuque foi alterado, soando mais “fechado” e grave na prova *aceita*, provavelmente levando Mário de Andrade a perceber nela “menor brutalidade no ruído” dos instrumentos de percussão.

É possível supor que a prova *miúda* tenha sido considerada um resultado satisfatório da performance dos artistas no momento da gravação do estúdio. Em seguida, os engenheiros de som teriam alterado a cera sulcada, através de uma “propriedade acústica bem conhecida, segundo a qual se pode, pela escolha de membranas e condutos acústicos bem apropriados, reforçar no enregistramento ou na reprodução, certos sons simples ou compostos.” (*Revista Phono-Arte*, n.41: s/p). O termo “bem conhecido”, aliás, leva-nos a crer que realizar modificações na cera sulcada era um processo experimentado e até usual entre os engenheiros de som das gravadoras, reforçando a idéia de que o trabalho no estúdio era apenas o primeiro passo para a confecção do registro sonoro, que ainda passaria pela aprovação do diretor artístico e dos próprios músicos no estúdio, do engenheiro e, talvez, por algumas figuras mais importantes do *staff* da gravadora. Como vemos, no processo de gravação de discos não havia espaço para o acaso ou amadorismo. Por mais que o processo de profissionalização do músico

fosse muito precário naquela época, ele fazia parte de uma racionalidade mais ampla, que envolvia não apenas a lucratividade da empresa responsável pela gravação sonora, mas também pelos encarregados pelo registro e divulgação de uma sonoridade específica, nada aleatória.

A gravação elétrica não foi, portanto, unicamente uma mudança na técnica de registro sonoro. Trata-se de um amplo movimento tecnológico, corporativo e de transformação no padrão auditivo dos ouvintes. Para além dos objetivos de lucratividade da indústria fonográfica e do salto tecnológico que elas promoveram a partir da gravação elétrica, o disco também estava inserido em uma “tradição musical” pré-existente, com a qual ele foi obrigado a dialogar, interagir, apropriar-se, ou mesmo, recriar. Foi somente a partir da gravação elétrica que as empresas fonográficas conseguiram criar uma tradição musical baseada no registro fonográfico, sempre incorporando as sonoridades pré-existentes, mas conseguindo ditar os rumos do repertório que passou a ser ouvido nas áreas mais urbanizadas do país. Com o tempo, esta relação entre o disco e as formas tradicionais de produção de música foi ficando cada vez mais tênue, a ponto de suprimir a performance do artista no estúdio da imaginação do ouvinte.

Esse longo processo de apagamento do “gesto invisível” do disco está intimamente ligado à recriação da música executada no estúdio, e nas intervenções operadas posteriormente pelos “técnicos competentes” das gravadoras. É neste sentido que podemos admitir que a indústria homogeneíza a produção musical, submetendo-a a um formato específico, que vai muito além dos três minutos-padrão do disco de 78 rotações. Nesse contexto, as modas de viola e o sotaque acaipirado foram considerados, ao longo dos anos 30, como um “gênero paulista”. Trata-se de um gênero diferenciado dos batuques africanos e das canções “regionais” em geral, por ser, aparentemente, “intocado” pelo disco e pela gravadora, cuja força, seguramente, residia na possibilidade da gravação elétrica de captar todas as sutilezas de sotaque (ou imitação), das palavras que narravam acontecimentos da vida do caboclo e o tímido acompanhamento das violas.

Anexo I

Triste festa de São João

Olegário e Lourenço. 1935. Disco Victor, 33922-B.

Na casa do João Rigüero / Tu´ pertadinho di gente
É só toque de pandero / Tudo tava bem contente

É festa de São João / Tudo tava costumado
Tem samba e tem função / E o cururu apertado

Na ??? é vaga-lume / Te trago co´a festa intera
Pra mór de o amrdito ??? / Na caboquinha trigüera

Pra mór de a moça cantá / Muitas vezes sigüida
Foi o Joãozinho cangaiá / Fico danado da vida

Todo bairro já sabia / O Joãozinho tinha fama
Que tuda festa queria / Namorar a melhor dama

??? os óio mortero / Que a moça estava fazeno
E seu corpinho manero / Dançano estava sereno

Quano foi de madrugada / O Zé não agüentou mais
Deu tiro na namorada / E fez revira pra trais

O Joãozinho aproveitou / A mocinha desse jeito
??? aperto / A moreninha no peito

A mica já deu suspiro / Quano viu esse agrado
E o Zé deu mais um tiro / Travesso os dois abraçado

As flor que na sala estava / Que era só pra alegria
Pra tristeza agora estava / No corpo de João e Maria

E os morto foro interrado / E o Zé foi lá pra prisão
E os morto furo interrado / E o Zé foi lá na prisão
E o ??? assombrado / Triste festa de São João

Referências citadas

Andrade, Mário de. 1963. *“Música, doce música”*. São Paulo: Martins.

Andrade, Mário de. S/d. *“Série Manuscritos”*. Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Toni, Flávia Camargo (org.). 1986. *“Série discos. Arquivo Mário de Andrade”*. São Paulo: mimeo.

Cardoso Jr., Abel. 1986. *“Cornélio Pires. O primeiro produtor de discos independente do Brasil”*. Sorocaba: Delegacia Regional da Cultura, Fundação Ubaldino do Amaral.

Dantas, Macedo. 1976. “*Cornélio Pires. Criação e riso*”. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Ciência e tecnologia.

Lobato, Monteiro. 1946. “*Idéias de Jeca Tatu*”. São Paulo: Brasiliense.

Luzzi, Roque. 1926. “*Rapsódia caipira. Cornélio Pires, seu mundo, seus seguidores*”. São Paulo: Pannartz. *O Saci*.

Pires, Cornélio. 2002a. “*Patacoadas*”. Itu, Ottoni.

_____. 2002b. “*Quem conta um conto...*”. Itu, Ottoni.

_____. 2002c. “*Conversas ao pé do fogo*”. Itu, Ottoni.

_____. 19??. “*Sambas e cateretês: folclore paulista, modas de viola, recortados, quadri-nhas, abecês, etc*”. São Paulo: Unitas.

_____. 1921. “*Scenas e paisagens da minha terra (Musa Caipira)*”. São Paulo: Monteiro Lobato. *Revista Phono-Arte*. 1930. N. 46

Saliba, Elias Thomé. 2002. “*Raízes do Riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*”. São Paulo: Companhia das Letras.

Veiga, Joffre Martins. 1961. “*A vida pitoresca de Cornélio Pires*”. São Paulo: Edições O Livreiro.

Referências discográficas

Bahiano. 1902(?). *A peste bubônica*. Zon-0-Phone, X-772, Rio de Janeiro, Brasil.

Batista Jr. 1913(?) *Monólogo caipira*. Phoenix 140, Rio de Janeiro, Brasil.

Cornélio Pires. 1929. 78rpm. *Rebatidas de caipiras*. Columbia, 20.001-A, São Paulo, Brasil.

Campos. (?). *O caipira*. Columbia Phonograph, 11575, Rio de Janeiro, Brasil.

Olegário e Lourenço. 1935. *Triste festa de São João*. Victor, 33922-B, Rio de Janeiro (?), Brasil.

O Livro do Batuque: reflexões sobre uma experiência entre as tradições oral, escrita e eletrônica

Climério de Oliveira Santos

zabumba@hotmail.com.br (UFPB)

Resumo: Em novembro de 2005 publiquei, com Tarcísio Soares Resende, o livro *Batuque Book – Maracatu*, apresentado como um *song book* de música de tradição oral. No processo de elaboração e pesquisa, enfrentamos diversas dificuldades, tanto no que diz respeito aos relacionamentos desenvolvidos com os maracatus, como no que se refere aos aspectos técnicos de formatação do livro. Os problemas com os grupos surgiram por dois motivos mais evidentes: 1) Citamos os nomes dos grupos no projeto sem consultá-los previamente; 2) Não orçamos, no projeto, a remuneração dos grupos. No que refere aos aspectos técnicos, constatamos dificuldades nas transcrições musicais, já que optamos pelo emprego da grafia musical ocidental (pentagrama), uma redução - acentuadamente limitada - do som a uma forma visual (NETTL, 1983: 65-81). Além das partituras e dos diagramas dos batuques dos maracatus, disponibilizamos vídeos e diversos arquivos sonoros no CD anexo. Nesta comunicação, pretendemos discutir algumas situações vivenciadas durante a construção do *Batuque Book – Maracatu*, incluindo problemas como os mencionados e as soluções propostas. A reflexão sobre estas experiências pode sugerir pistas de discussão para assuntos importantes na etnomusicologia de hoje, como propriedade intelectual, patrimônio imaterial e musicalidades nômades.

Palavras-chave: Maracatu. Música. Etnomusicologia.

Em março de 2001 surgiu a idéia de transcrever as melodias e o batuque do maracatu. Então, o autor desta comunicação reuniu-se com o percussionista Tarcísio Soares Resende, com o intuito de discutir questões relacionadas ao emprego de notação prescritiva (SEEGGER *apud* NETTL, 1983: 69) e de tecnologias diversas, para transmitir um tipo de música que, comumente, é transmitida por meio da oralidade. Tal discussão girou em torno de dois assuntos: primeiro, o crescente interesse que os jovens, do Brasil e de outros países, oriundos de vários extratos sociais urbanos, vinham manifestando em relação à música dos grupos de tradição oral, sobretudo, ao maracatu; segundo, a necessidade de oferecer aos nossos alunos, bem como a diversos músicos e pesquisadores, um conjunto de informações acerca da música dos maracatus de Pernambuco, criando condições favoráveis para a compreensão e o aprendizado dessa música. Em 2003, com apoio do Governo do Estado de Pernambuco, através do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura, foi iniciada a execução de um projeto que previa pesquisa e publicação do *Batuque Book – Maracatu - baque virado, baque solto*.

O maracatu-nação, também conhecido como maracatu de baque virado¹, é abundante na capital pernambucana, onde existem dezenas de grupos. Suas origens, provavelmente, remontam aos congos e congadas coloniais (ANDRADE, 1982, v.2: 137; GUERRA-PEIXE, 1980: 24; NASCIMENTO, 2005: 93; PEREIRA DA COSTA, 2004: 225). Além de voz, a formação instrumental inclui gonguê² (de uma campana), tarol, caixa de guerra, mineiro, alfaia (bombos) e o apito do mestre. Exceto o gonguê (apenas um), o número de instrumentos utilizados varia conforme o grupo. Embora haja alguma semelhança entre os seus cortejos, o maracatu de baque-solto, também chamado de maracatu rural e maracatu de orquestra (REAL, 1967: 83-95), é substancialmente diferente do maracatu de baque virado, sobretudo, no aspecto musical. O instrumental é constituído do terno (grupo de percussão: gonguê de duas campanas, mineiro, tarol, bombo e porca), sopros (trombone de pistom e trompete), vozes, apito do mestre, chocalhos (surrão dos caboclos de lança) e os chicotes das burricas. É uma manifestação originária do campo, concentrada na Zona da Mata Norte de Pernambuco (AMORIM, 2002: 109; ASSIS *apud* NASCIMENTO, 2005: 94).

Diversos problemas emergiram já na primeira reunião com os líderes dos grupos, quando atentamos para o fato de que não havíamos sequer consultado os mesmos, antes de tê-los incluído no projeto, nem previsto remuneração para os maracatus em nossa planilha de custos. Houve também \diversas reações diante da nossa proposta de disponibilizar os baques através das partituras e do banco de sons do CD ROM. Alguns líderes manifestaram preocupação com a possibilidade de outros grupos poderem tocar o seu baque. Teria sido uma reivindicação econômica, um problema de âmbito religioso ou de propriedade intelectual? Quatro grupos não aceitaram as condições oferecidas, porém, dois deles decidiram continuar. Convidamos novos grupos para compor o projeto, que incluiu três maracatus de baque virado (Leão Coroado, Porto Rico e Encanto da Alegria) e três de baque solto (Estrela de Ouro de Aliança, Leão Vencedor de Carpina e Cruzeiro do Forte). Uma saída encontrada foi solicitar aos grupos uma autorização para continuar com o projeto, com a promessa de buscar novos patrocínios e remunerar os maracatus. Como o projeto previa a venda de livros, foram necessários alguns procedimentos administrativos e jurídicos, tais como definição da remuneração, contratação e documentação autoral junto ECAD. A legislação brasileira, a qual inclui a música de tradição oral no campo do **domínio público**, ainda é bastante vaga quando se trata de distribuir valores e remunerar os artistas. Na continuidade do projeto, foi elaborado um con-

¹ O baque, considerado um dos distintivos de cada maracatu, refere-se aos padrões rítmicos tocados.

² Também conhecido como agogô, o gonguê do baque virado tem uma campana e mede entre 45 e 50 Cm.; gonguê é uma palavra de origem bantu, agogô é de origem nagô. O mineiro é semelhante ao ganzá, medindo 50 Cm. A porca é uma cuíca pequena, cujo som é bem mais grave do que o da cuíca utilizada no samba carioca.

trato que previu a remuneração dos maracatus, cota de livros para os grupos, participação (20%) nos rendimentos obtidos através da venda de exemplares e, especialmente, a limitação da tiragem em duas mil cópias, ao passo que, uma nova edição teria que ser novamente negociada. A entrega de registros - transformados em livros e CDs, no caso desse projeto - para as comunidades, além de um procedimento ético, é também uma “ferramenta para o avanço de pesquisas futuras” (SANDRONI, 2005: p.49-56).

A nossa pesquisa teve uma abordagem qualitativa, cujo caráter é mais de investigação e menos de provas de hipóteses. A pesquisa foi predominantemente descritiva – já que pretendeu fundamentalmente descrever certas características musicológicas dos maracatus, tendo também um caráter exploratório, notadamente porque investigou a bibliografia publicada em relação ao objeto de estudo, bem como aquela de cunho metodológico (etnomusicológico/ antropológico). A experiência pessoal por que passa um pesquisador, influencia a coleta de dados da sua pesquisa. Para Seeger “todo pesquisador tem, sem dúvida, em virtude de sua individualidade, uma diferente abordagem de seu objeto, e um estilo próprio de trabalho, que são aspectos ditados muitas vezes por circunstâncias particulares” (SEEGER, 1980). A preparação para ir a campo é uma etapa que deve ser levada a sério e certamente alargará os horizontes dessa experiência que o pesquisador vivenciará.

Em princípio, foi necessário fazer um levantamento de dados, a partir de consultas bibliográficas - em bibliotecas, instituições culturais diversas, empresas de comunicação - acervos de TVs e rádios, jornais, revistas, livrarias e *sites* especializados - no sentido listar as publicações e registros não publicados sobre o maracatu. Os procedimentos utilizados para esta fase foram: rastreamento através de palavras-chave, com uso de *softwares* e *sites* de busca; seleção de instituições cujos acervos apresentem registros e publicações sobre maracatu; visitas aos acervos das mesmas; finalmente, a obtenção dos registros e publicações que seriam examinadas. Nesta etapa foram realizadas as primeiras visitas aos maracatus. Os critérios para escolha dos grupos foram: tradição, renovação e diversidade. Estas palavras foram resignificadas, no sentido de atender aos objetivos do projeto. O primeiro item, **tradição**, refere-se aqui, aos grupos antigos e ainda atuantes. O segundo, **renovação**, reporta-se tanto aos grupos antigos como aos surgidos recentemente, mas que propõem, claramente, modificações na estrutura sonora do maracatu e que, geralmente recebem críticas dos grupos igualmente antigos e de alguns estudiosos. Já a **diversidade** aponta para a escolha de grupos que apresentam traços distintivos, tanto quanto possível, evitando, por exemplo, selecionar dois grupos que tocam batidas muito parecidas.

Em seguida, realizamos as entrevistas aos mestres, aos batuqueiros e pessoas próximas, apontando na perspectiva de Mirian Goldenberg, quando esta afirma que “o pesquisador deve também ouvir quem nunca foi ouvido, invertendo assim esta hierarquia da credibilidade” (GOLDENBERG, 2000: 85). fixamos anotações, advindas da observação direta. As entrevistas aplicadas são preferencialmente do tipo semi-estruturadas e complementadas com a história oral dos mestres e líderes da tradição. Thompson nos lembra que a utilização da história oral é um ramo bem desenvolvido na pesquisa acadêmica sobre tradições fincadas na oralidade (THOMPSON, 1992: 131). A história de vida, como uma das vertentes da história oral, é “uma técnica que capta o que sucede na encruzilhada da vida individual com o social” (PEREIRA DE QUEIROZ, 1988: 36). Para essa pesquisa, foi indispensável o procedimento da observação participante. Embora Mantle Hood tenha sido, entre os etnomusicólogos, um dos primeiros a escrever sobre tal procedimento (HOOD *apud* PINTO, 2001: 24), muitos pesquisadores já praticavam essa vivência no contexto investigado. A observação participante possibilita ao pesquisador ver os dois lados da moeda, ou seja, a visão de fora e de dentro, a visão do observador e do observado (NETTL, 1983: 154). Nessa etapa, produzimos os relatos de visita, textos que auxiliaram as etapas posteriores. Entre os meses de maio e outubro de 2004, gravamos (áudio), filmamos e fotografamos um ensaio e uma apresentação de cada grupo. Nos ensaios, começamos gravando e filmando um só instrumento. Em seguida, apenas dois instrumentos e assim somamos um a um, até gravarmos o grupo completo³. Essa técnica facilitou as transcrições musicais.

Para as transcrições, além do editor de texto *Word 2003*, foram utilizados os *softwares Live 9.0*, que serve para acelerar ou retardar o andamento de um trecho gravado, sem alteração do *pitch*, isto é, das alturas das notas - e o *Finale*, editor de partituras. Tiago Oliveira Pinto afirma que “uma das preocupações que persistem desde os primórdios da etnomusicologia é como descrever e fixar no papel, ou de outra forma visual, o acontecimento musical” (PINTO, 2001: 24). No que se refere a uma determinada transcrição a ser feita, é fundamental responder algumas perguntas, como: para que servirá a transcrição e para quem está direcionada, isto é, quem vai ler ou interpretar a transcrição? Qual o tipo de análise, à qual tal transcrição será submetida? Transcrever esse tipo de música é um trabalho meticuloso, que exige uma audição acurada, requer muita habilidade técnica e paciência. Para obtermos resultados satisfatórios, foram necessários alguns procedimentos: assistir apresentações dos grupos ao vivo; participar dos ensaios e aprender a tocar os instrumentos; ouvir as gravações e transcre-

³ Não confundir com *overdub*: técnica de gravação em pistas separadas.

ver as músicas para a partitura; tocar o que foi escrito, para o mestre do maracatu escutar, anotando os comentários e filmando esses encontros; checar nota por nota, a letra, o ritmo e as nomenclaturas. Utilizamos também as gravações que estão no CD (compilação), cujos fonogramas – registros anteriores ao projeto – foram gentilmente cedidos pelos produtores e pelos grupos. Embora as partituras aqui apresentadas refiram-se ao material gravado por nós, as gravações cedidas pelos grupos foram úteis para o trabalho comparativo, o que nos auxiliou na definição dos andamentos, das repetições de trechos e da forma musical.

Em seguida, todos os dados (transcrições, relatos, registros) foram analisados, quantitativa e qualitativamente. No primeiro caso (quantitativo) foram observados os aspectos numéricos, tais como as repetições das toadas, a quantidade de toadas cantadas, as variações rítmicas e melódicas, os aspectos formais da música e dos versos etc. Já na análise qualitativa, preferencial para esta pesquisa, os dados quantitativos foram comparados, observando tanto os aspectos peculiares dos grupos, como as suas características comuns, levando em conta o conhecimento dos batuqueiros – sobre a manifestação, suas origens e características. A análise foi feita no sentido de selecionar as partituras (das toadas) que seriam publicadas, levando em conta os mesmos critérios utilizados na seleção dos grupos.

Como resultado final do projeto, obtivemos um livro (154 p.), contendo fotos em cores, texto conciso em português e inglês, partituras, um CD com doze faixas (duas de cada grupo), uma faixa multimídia contendo fotos, partituras extras, vídeos (entrevistas e apresentações), endereços de *web sites* relacionados, um banco de sons com arquivos digitais sonoros (*samples*) do tipo *wave* - com o instrumental gravado isoladamente - e um *web site* do projeto. Todas as cláusulas do contrato com os maracatus foram cumpridas, de modo que novas parcerias já foram firmadas, dando continuidade às relações entre os pesquisadores e os grupos. Alguns mestres, surpreendentemente, demonstraram interesse pelo aprendizado da partitura musical, procurando matricular os seus filhos e parentes nas escolas públicas de música e nos solicitando oficinas, cujo objetivo seria transmitir conhecimentos musicais acadêmicos para os batuqueiros nas suas comunidades. Com a distribuição do livro *Batuque Book - Maracatu*, começamos a perceber que existem grupos semelhantes aos pernambucanos em outros estados brasileiros e em países europeus, os quais se autodenominam maracatu. Diante desse fato, surgem algumas questões: o maracatu é, a exemplo do tango, uma tradição musical nômade? Como tem se dado o processo de transterritorialização (PELINSKI, 1995) e a assimilação do maracatu nas diversas localidades onde ele se encontra hoje? Existe um local que é o ponto de partida dessa expansão, que exporta tal tradição?

Referências citadas

- Amorim, Maria Alice et al. 2002. “*Carnaval: cortejos e improvisos*”. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife.
- Andrade, Mário. 1982. “‘O maracatu’. In: *Danças Dramáticas do Brasil*”. 2. ed., Vol. 2. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória.
- Assis, Maria Elizabete Arruda de. 1996. “*Cruzeiro do Forte: a brincadeira e o jogo de identidade em um maracatu rural*”. (Dissertação - Mestrado em Antropologia). Recife: Universidade Federal de Pernambuco.
- Costa, Francisco Pereira da. 2004. “*Folk-lore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*”. 2. ed., Recife: CEPE.
- Goldemberg, Mirian. 2000. “*A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais*”. 4 ed., Rio de Janeiro: Record.
- Guerra-Peixe, César. 1980. “*Maracatus do Recife*”. São Paulo: Irmãos Vitale; Recife: FCCR.
- Morais, Olga de (org.). 1998. “Do indizível ao dizível”. In: von simson. *Experiências com história de vida (Itália-Brasil)*. São Paulo: Vértice; Revista dos Tribunais, 14-43.
- Nascimento, Mariana Cunha Mesquita do. 2005. “*João, Manoel, Maciel Salustiano: três gerações de artistas populares recriando os folguedos de Pernambuco*”. Recife: Associação Reviva.
- Nettl, Bruno et al. 1991. “*Comparative musicology and anthropology of music: essays on the history of ethnomusicology*”. Chicago/London: University of Chicago Press.
- _____. 1983. “*The Study of Ethnomusicology*”. Urbana: University of Illinois Press.
- Pelinski, Ramón et al. 1995. “*Tango nômade: études sur le tango transculturel*”. Montréal: Tryptique.
- Pinto, Tiago de Oliveira. 2001. “Som e música: questões de uma antropologia sonora”. *Revista de Antropologia*. São Paulo, v. 44, n. 1.
- Real, Katarina. 1967. “Os Maracatus Rurais”. In: *O folclore no carnaval do Recife*. Rio de Janeiro: Campanha de defesa do Folclore Brasileiro/ Ministério da Educação e Cultura, 83-95.
- Sandroni, Carlos. 2005. “O lugar do etnomusicólogo junto às comunidades pesquisadas: devolução de artigos sonoros como imperativo científico”. In: *Anais do II Encontro Nacional da ABET*. Salvador: ABET, 49-56.
- Seeger, Anthony. 1980. “Pesquisa de campo: uma criança no mundo”. In: *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 25-40.
- _____. 1980. *Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thompson, Paul. 1992. “*A voz do passado: história oral*”. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

O Fino da Bossa e Zimbo Trio: uma perspectiva histórica e suas repercussões na Moderna Música Popular Brasileira (1965 - 1967)

Cristina Gomes Machado
crsma@terra.com.br (UNESP)

Resumo: O presente trabalho tem a intenção de apresentar nosso projeto de pesquisa em andamento que irá analisar a participação do grupo Zimbo Trio no programa *O Fino da Bossa* no período de 1965 a 1967, tendo em vista a Moderna Música Popular Brasileira (MMBP).

Palavras chaves: moderna música popular brasileira. o fino da bossa. zimbo trio.

Primeiramente, julgamos necessário conhecer o momento histórico e a reestruturação que a indústria cultural brasileira passou na década de 60, pois nesse contexto a música passa a ser um veículo de discussão ideológica. Questões como: a necessidade de reorganizar as bases de expressão e circulação social da música popular, a simultaneidade de uma explosão criativa procurando não negar a tradição (samba urbano dos anos 30), a dúvida de qual tradição a ser seguida, as contradições do engajamento político perturbado pelas demandas da indústria cultural, a preocupação dos compositores e intelectuais com a Jovem Guarda inserida no mercado musical e com os efeitos do novo circuito comercial musical da canção engajada e nacionalista faziam parte desse cenário, levando a uma conquista de autonomia no campo musical popular.

O pensamento intelectual de esquerda deste período foi marcado pelo debate sobre o papel do nacional e do popular na cultura brasileira. As esquerdas acreditaram ser possível atingir uma transformação radical pela via revolucionária através da conscientização das camadas populares e esta seria alcançada tendo a cultura como seu principal instrumento. Caberia às artes e aos artistas politicamente “engajados” a tarefa de levar o conhecimento crítico ao povo incentivando-o a lutar pela revolução. A idéia de “revolução brasileira”, tendo como base a ação dos camponeses e das massas populares marcou o debate político e estético entre os anos de 1964 e 1968.

Vale dizer que não pretendemos fazer um estudo detalhado, mas apenas apontar dados imprescindíveis para um melhor entendimento do contexto.

Por outro lado, é fundamental entender o que é a Moderna Música Popular Brasileira, sua proposta e implicações: derrubadora dos mitos tradicionais da música popular brasileira sempre representados nas canções louvando a beleza do morro e do sertão, da vida simples e plena do favelado e do sertanejo, numa empostação retórica nacionalista. Como contraponto,

tínhamos um público que se apresentava com um gosto mais refinado e constituído em sua maior parte por universitários, intelectuais, jornalistas, familiarizado com as questões políticas e sociais tais como a injustiça e desigualdade, abrindo novas propostas e novos horizontes na sua construção e historicidade.

Também não podemos nos furtar de mencionar a idéia da Linha evolutiva ou a busca de uma evolução orgânica da MMPB como conceito na Música Popular Brasileira. Essa idéia expressa pelo compositor Caetano Veloso em 1966, em entrevista à Revista Civilização Brasileira, remete à Bossa Nova como referência moderna nessa "linha" na medida em que, rompendo com o tradicionalismo, esse movimento legitima e revitaliza a MPB, dando continuidade à sua tradição (Quintela, 2004).

Por fim, cabe situar o programa *O Fino da Bossa*, lugar eleito como palco da consagração da MMPB como um fenômeno “de massa”, atingindo um público eclético, amplo e variado, assim como seu impacto e importância no cenário artístico musical e suas reverberações até os dias de hoje. Citando Napolitano:

O Fino da Bossa abria caminho para a superação do impasse de conciliar comunicação e expressão, qualidade e popularidade, mercado e engajamento, levando a uma solução momentânea as dicotomias lançadas pela eclosão da Bossa Nova. (Napolitano, 1998: 303)

É importante notar os pólos norteadores da conduta musical aplicada no repertório dos programas e adotada pelo Trio, sendo este co-participante na elaboração dos números musicais da cantora Elis Regina e outros artistas, compositores e intérpretes convidados.

Tal análise será feita a partir de entrevistas com os próprios músicos do Zimbo Trio e demais participantes do programa, e da eleição de alguns temas musicais analisados sob o ponto de vista de arranjo e concepção musical daquele momento, valendo-nos basicamente de três CDs: *Elis Regina no Fino da Bossa – Vol. I, II, III*, coletânea de alguns programas (gravação ao vivo) .

Referências citadas

Amorin, Edgard Ribeiro de. 2001. “Televisão – a fase musical da TV Record”. *Revista D’art*, nº 8. <<http://sampa3.prodam.sp.gov.br/ccsp/linha/dart/revista8/memoria.htm>> [Consulta: 10/08/2006].

Barbosa, Airton L. (org). 1966. “Que caminho seguir na música popular brasileira” (debate com vários músicos e intelectuais). *Revista Civilização Brasileira* nº. 7. p. 375-385.

Barros, Nelson Lins e. 1962. “Música Popular e Suas Bossas”. *Movimento* nº 6. Rio de Janeiro, p. 22-26.

_____. 1965. “Música Popular: novas tendências”. *Revista de Civilização Brasileira*, nº1.

Campos, Augusto de. 1978. "Informação e Redundância na Música Popular de Vanguarda". In: *Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, p. 179-188.

Galvão, Walnice N. 1976. "MMPB: uma análise ideológica". In: *Saco de Gatos. Ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, p. 93-119.

_____. 1963. "Bossa nova: colônia do jazz". *Movimento nº 11*. Rio de Janeiro.

Mello, Zuza Homem de. "*Programa do Zuza*" e "*O Fino da Música*". São Paulo, 1981.

<<http://paginas.terra.com.br/informatica/carrion/OFinodaBossa.doc>> [Consulta: 10/06/2006].

Napolitano, Marcos. "*Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*". São Paulo, Anna Blume / FAPESP, 2001, 370 p.

_____. 1999 (2000). "O conceito de MPB nos anos 60". *Revista História, Questões e Debates, nº 31*. Associação Paranaense de História / PGHIS / UFPR. p. 11-30.

_____. 1998. "A canção engajada no Brasil: Entre a modernização capitalista e o autoritarismo militar (1960/ 1968)". *Revista Ciência Hoje, nº. 24/25*.

_____. 2001. "A arte Engajada e seus Públicos (1955/1968)". *Estudos Históricos nº 28*. Rio de Janeiro.

_____. 1998. "A Idéia de Linha Evolutiva na Música Popular Brasileira – 1962/1967". In: *Anais do II Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba.

Paiano, Enor. 1994. "*O berimbau e o som universal. Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*". Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). São Paulo: ECA/USP.

Referências discográficas:

Mello, Zuza Homem de. (coord.). 1994. C.D. *Elis Regina no Fino da Bossa- Vol I, II, III*. Velas prod. Art. Musicais e comércio Ltda.

Regina, Ellis & Jair Rodrigues. 1965. C.D. *Dois na Bossa – Vol. I, II, III*. Philips.

O *kotyhu* ou *guaxire*, um gênero de canto/dança dos Guarani do MS¹

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

Resumo: Nesta comunicação abordarei um gênero de música e dança, chamado *kotyhu* ou *guaxire*, presente entre os Kaiová e os Nhandeva, dois subgrupos Guarani que vivem no Estado do Mato Grosso do Sul. Este gênero é claramente demarcado pelos Guarani como diferente do repertório executado e dançado como reza nos rituais xamanísticos, o *jeroky*, ressaltando-se seu caráter de improvisado e de desafio entre os participantes. Questiono, no texto, a tendência inicial, da qual é tomado o pesquisador, em classificar um ou outro destes gêneros em categorias como as de sagrado e profano.

Palavras-Chave: Música. Dança. Etnologia Guarani.

Os Guarani² são conhecidíssimos, na literatura, no mundo todo, pela sua religiosidade. Quando iniciei meu trabalho entre eles, há cerca de dez anos, estava atenta para isto e, como jovem pesquisadora, queria me dedicar a aspectos que não tivessem sido ainda estudados neste grupo. Ao procurar saber sobre a música guarani, em parte, atingi meus objetivos, pois, junto com a famosa palavra ou palavra/alma, tão exaltada na literatura³, encontrei corpos que dançam, que choram e que se alegram.

Tanto os Nhandeva no Pirajuy quanto os Kaiová em Amambai, me mostraram o *guaxiré* ou *kotihu*. Mas fui também abduzida pelo xamanismo e me concentrei no seu repertório num primeiro momento. O *jeroky* ou *purahei*, conforme trato em outros trabalhos, é um ritual profilático, ele promove a limpeza, o alegrar-se e o conseqüente fortalecimento dos participantes, do grupo e até mesmo da terra como um todo (Montardo, 2002).

No *kotyhu* ou *guaxire* as pessoas pegam nas mãos umas das outras e formam uma roda. Uma das maneiras de dançar é com os joelhos semi flexionados, andando, em paralelo, três passos para frente e três passos para trás, como duas linhas se olhando. Em alguns mo-

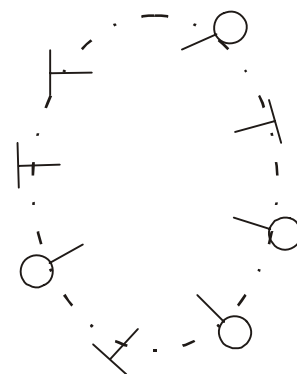
¹ Esta comunicação está baseada no trabalho de campo feito dentro do âmbito do Projeto Integrado do Cnpq “Arte, filosofia e cosmologia na América do Sul e Caribe”, a cujo coordenador “Prof. Dr. Rafael Menezes Bastos” agradeço o apoio.

² Os Guarani são um povo indígena falante da língua Guarani, do tronco Tupi. Contam, no Brasil, com uma população de 30000 pessoas, divididas, simplificada, em três subgrupos: Kaiová, Nhandeva e Mbya.

³ A palavra de que tratam os trabalhos sobre guarani, em grande parte é a palavra cantada. Credito a desconsideração da música na composição da definição de *ne'e* ou *ayvu*, por palavra /alma, a uma visão logocentrada que vem dos jesuítas, os que primeiro escreveram e de onde advém a maior parte do material sobre guarani. A comparação com o material kamayurá reforça esta hipótese, pois Menezes Bastos (1978) mostra que o seu mundo sonoro é dividido em *ihu* como “corrente sonora qualquer” e *ne'eng* como linguagem, na qual se incluem língua falada e música, onde música é traduzida por *maraka*. Isto reforça a necessidade de se repensar a tradução que tem sido feita, correntemente, de *ne'e* no Guarani, por palavra simplesmente, sem considerar-se que pode estar incluída aí a linguagem musical, como no caso em que é usada para dizer-se que está se fazendo soar a flauta (Montardo, 2000).

mentos o *kotihu jára*, o dono do *kotyhu*, que está levando o canto, puxa a roda para outra direção, *oguerory para*. *Oguerory* poderia ser traduzido por “tornar alegre”, e *para* por “policromático, adornado, desenhado”. As letras falam de alegria, chegadas e partidas, como, por exemplo, *ohotama há’ e a rupi i*, “ela já vai de novo”, letra falando de mim.

Demonstração de *kotyhu*, Odúlia Mendes e família na Área Indígena Amambai, Amambai/MS.



Os solistas do *kotyhu* são chamados de *kotyhu jára*. Eles cantam, e os outros participantes passam a cantar junto conforme vão gravando o texto. Quando há bebida e animação, o *kotyhu* vira a noite. Depois de cantar e dançar por cerca de um minuto, o cantor principal grita *chichaaaa!!!*, ao que é atendido por meninas que trazem a bebida, tirada do recipiente grande, em recipientes pequenos.

Galvão esteve com os Kaiová da aldeia de Taquapyry em 1943 e descreve o *kotyhu* nas palavras que cito aqui, por corresponderem ao mesmo que observei.

As mulheres formavam um grupo bem grande (entre 15 e 20, inclusive meninas), cantando [...] Dançaram com as mãos dadas, formando, algumas vezes, um círculo. Fazem mais frequentemente duas linhas paralelas (voltadas para o interior), avançando e recuando três passos, ao ritmo da canção. Os joelhos ficam ligeiramente flexionados, e vão avançando, agora sem bater fortemente. [...] A chicha era tirada do cocho grande passada na peneira para um cocho menor, onde, tanto mulheres, quanto homens se serviam de chicha, apanhando-a em latas, canecas e porongos cortados ao meio, porém,

com a parte estreita intacta, de modo a servir de cabo. [...] Por vezes, durante a dança, um dançando puxava seus companheiros para qualquer canto do pátio ou para dentro do *tapui*. Algumas vezes, o grupo era dirigido com a intenção de atropelar um outro grupo de meninos, que ser formado mais tarde. [...] O verso da canção era repetido duas ou três vezes, quando um dos cantadores dava um grito ou risada e todos paravam, descansando por momentos, reentãoando novamente a mesma canção ou outra. (1996: 198-199).

Os Nhandeva falaram no *kotyhu* como sendo composto por estrofes, em que dois ou mais grupos dialogam numa espécie de desafio. Em cada grupo as pessoas de mãos dadas, em círculo, se locomovem andando três passos para frente e três para trás e, por vezes, correndo. Estes deslocamentos se dão de modo brusco a partir da iniciativa de algum dos participantes e causam risos, uma algazarra.

As temáticas são relacionadas à natureza, falam do rio, do Sol, de chegar e de partir, e o texto é improvisado. Nas duas noites em que presenciei o *kotyhu* na área Pirajuy ele aconteceu após o *jeroky* e foi condicionado à confecção de chicha (bebida de milho fermentado com açúcar). A elaboração da chicha para esta ocasião é feita sob a observação da xamã. Durante os três dias em que ela estava fermentando, a xamã, que residia à época cerca de oito quilômetros de distância, passava pelo local onde estava a chicha para benzê-la. O termo benzimento é utilizado pelos nativos para explicar o ato propiciatório de cantar sobre a bebida para que ela se desenvolva bem⁴. Durante o *jeroky*, a chicha foi benzida pelo casal de xamãs, momento a partir do qual passaram a bebê-la. O *kotyhu* tem uma relação estreita com a chicha e o *ka'ú*, o beber. Após cada bloco de estrofes entoadas, o *kotyhu jára*, dono do *kotyhu*, o cantor que está improvisando, grita chicha, no que é acompanhado pelo restante do grupo. O grito é feito em forma de vinheta de finalização. A partir do momento que foi se estabelecendo uma relação de maior confiança comigo, passou-se a explicitar que beber *kaña*, “cachaça”, é condição para a realização do *kotyhu* também. O objetivo de fazer *guaxire* ou *kotyhu*, segundo Leonardo Vera, do Pirajuy, é “para se obter alegria e saúde”.

A associação do *koti hu* com o profano e do *jeroky* ou *purahei* com o sagrado é rápida e diria, até mesmo, automática. Outros autores como por exemplo Meliá *et al* (1976: 243) também fizeram esta associação, embora tenham chamado a atenção para o conteúdo mitológico de alguns cantos de *kotyhu*, englobando temas sagrados, como, por exemplo, os irmãos, os heróis criadores (Garcia & Ribeiro, 2000). Quero ressaltar, nesta comunicação, que o uso destas dicotomias, tais como sagrado/profano, muitas vezes, não ajuda a explicar o que são os gêneros musicais.

⁴ A chicha tem um ser que pode causar problemas para a pessoa que bebe. Uma noite Vitória comentou que falei dormindo e creditou isto ao fato de eu ter bebido chicha na véspera.

Uma das associações rápidas que tendemos a fazer, baseados no que é considerado sagrado nos cânones da religião católica, é com o soturno, o contido. Enquanto o profano estaria associado ao alegre e barulhento. Entre os Guarani esta associação não encontra equivalência. O sagrado não é revestido de ares soturnos. Ele pode ser alegre. Alegria com respeito e concentração.

Mary Douglas (1966: 12) comenta este tipo de estranhamento e ironiza quando escreve que o

Antropólogo parte esperando ver rituais executados com reverência, para dizer o mínimo. Ele se acha no papel de turista agnóstico na basílica de São Pedro pasmado ante o ruído dos adultos e das crianças jogando moedas romanas no chão de pedra. Assim, medo religioso primitivo, juntamente com a idéia de que ele bloqueia o funcionamento da mente, parece ser uma falsa trilha para se entender estas religiões.

A autora denuncia que esta expectativa de certa maneira está relacionada com a concepção da religião como resposta a um medo. Medo o qual teria seu protótipo nas sociedades primitivas. Os rituais xamanísticos guaranis são perigosos. Há uma seriedade relacionada aos perigos, mas estes são enfrentados com lutas e não com constrição (Montardo, 2003).

Outro aspecto levantado por Douglas (1966) refere-se ao problema lingüístico. Em suas palavras, por exemplo, santidade e não-santidade não necessitam sempre ser opostos absolutos e o que é limpo em relação a uma coisa pode ser sujo em relação à outra e vice-versa. Todas estas categorias podem ser relativas.

Bataille (1988), ao tratar de sagrado e profano usa a dicotomização proposta por Callois que alinha o profano ao trabalho em contraposição ao sagrado, que associa a festa e transgressão. Bataille está estudando o erotismo e coloca-o como sagrado. Ele relaciona o místico e o sexual ao caráter abissal, “a essa angustiante obscuridade” que pertence aos dois domínios. Bataille está falando da angústia de estar no mundo, da iminência da morte e do quanto tudo que envolve a sexualidade faz compartilhar estas sensações, ligadas, nesta concepção, ao sagrado.

Em primeiro lugar é bom lembrar que entre os Guarani, o trabalho não está separado das outras esferas da vida, de maneira que possa ser feita uma divisão como esta. Mas mesmo assim, se seguirmos esta linha de raciocínio, o *kotyhu* estaria mais próximo do sagrado pois o erotismo é um dos temas que explora. As gargalhadas efusivas também dão um ar de transgressão maior a este gênero.

Ao falar sobre o rir Wayãpi, grupo indígena de língua Tupi, Jean-Michel Beudet propõem que as suas diversas formas são mais que manifestações de uma emoção, são atos de

socialização e procura de prazer estético, sendo, portanto, uma experiência motriz e sensível de conhecimento. Ao fazer uma caracterização musicológica dos diversos risos *Wayãpi* revela que seus vários tipos se organizam segundo uma distribuição descontínuo - não social vs contínuo - social, o que faz eco às representações míticas do rir. Neste trabalho ele chama a atenção para o quanto, nas diversas sociedades da América indígena, os risos são uma maneira de produzir uma euforia coletiva, conduta carregada de intenção, a qual pode definir-se como um comentário social, moral e religioso. O autor ressalta que este estado é buscado, inclusive, nas situações mais cerimoniais.

Voltando aos Guarani, e a diferenciação entre os gêneros musicais do ritual xamanístico, *jeroky* ou *purahéi*, e o *kotyhu* pode-se dizer que, além dos aspectos musicais propriamente ditos, há uma marca distintiva flagrante de cada gênero, que são os movimentos coreográficos. O corpo se encaminha de modo distinto para a performance de cada um, e os mestres na execução de cada um são outros também. Há diferenças bem marcadas entre *kotyhu* e *jeroky*, se for considerada a forma musical. Enquanto o *jeroky* é acompanhado da execução de instrumentos, o *kotyhu* é apenas vocal. Observei também que há especialistas nos distintos repertórios. Os donos do *kotyhu* são uns, e os que dominam o repertório do *jeroky* são outros, os xamãs.

O *kotyhu* é cantado e dançado noite adentro nos velórios⁵, ocasião na qual as composições falam do morto. Diante de minha indagação sobre a tristeza das pessoas no velório, a resposta que obtive foi a de que, em alguns momentos, as pessoas choram cantando.

Outra diferença apontada pelos meus interlocutores é a de que o *purahéi* é uma conversa com os deuses, como uma prece, enquanto o *kotyhu* não. Ele também vem de “lá”⁶, não é qualquer pessoa que faz. Tem o *kotyhujára*, o ser do *kotyhu* que é o verdadeiro autor das estrofes que tem inspiração divina. “É dele, vem dele”, ouvi repetidas vezes. O *jára*, presente em grupos Tupi e em outras línguas com outros termos é um conceito muito elaborado e complexo para traduzir simplesmente por dono. Parece referir-se ao original, o protótipo, o modelo, que está sempre lá e que pode ou não ser acionado.

⁵ Até hoje não participei de nenhum velório entre os guarani, do que não reclamo. Estive no entanto entre os Maxakali, grupo Macro-jê. Mesmo sem conhecer o ritual funerário entre os guarani pude perceber a diferença. O fato de passarem a noite cantando e dançando o *kotyhu*, que é um gênero alegre, dá uma noção da diferença marcante entre a relação com os mortos nos grupos Jê e nos grupos Tupi. Cito aqui apenas um trabalho sobre os Kraho, no qual é trabalhada a alteridade entre os vivos e os mortos, “Os Mortos são os Outros” de Manuela Carneiro da Cunha. No caso Maxacali, também há uma preocupação com a tristeza. As pessoas devem chorar juntas. Continuar chorando, sozinha, depois que o grupo já não o está fazendo, é doença e deve ser tratada, aí sim, com cantos e com um ritual específico.

⁶ O termo “lá” é muito utilizado pelos Guarani para falar de um lugar, uma aldeia divina, onde estão todas as coisas que são originais e de onde se geram suas reproduções, que são percebidas aqui na terra pelos que tem sensibilidade para tal.

Acredito que a associação do *kotyhu* com o profano em oposição ao sagrado, como o fazem, por exemplo, Meliá *et al* (1976), se dá também pelo fato de que a bebida alcoólica é citada como elemento fundamental para a animação dos participantes. Já no *jeroky* ou *purahéi*, ao menos no discurso, no plano ideal, o consumo de bebida alcoólica é vedado. É importante salientar que os autores citados acima trabalham com estas categorias, porém chamando a atenção para a ocorrência de um gradiente e não de uma dicotomia totalmente marcada. Chamo a atenção aqui para um paradoxo. Apesar dos Guarani Tavy-terã, grupo estudado pelos autores, terem na bebida alcoólica um valor positivo e religioso, reconhecido pelos autores, me parece que alguns pressupostos terminam por fazer com que associem a bebida a “farrá” e ao profano.

Finalizo comentando que as categorias de sagrado e profano não me parecem operantes para pensar a diferença entre o *jeroky* e o *kotyhu*. A alegria é o objetivo buscado, tanto num como noutro e estão, os dois, no mesmo sistema xamanístico. No *jeroky* ou *purahéi* o cantar e dançar é feito para vencer a tristeza do abandono dos homens pelos seus pais heróis criadores. No *kotyhu*, se cantam também as chegadas e despedidas. Ou seja, conforme a definição de sagrado/profano utilizada, os dois seriam sagrados ou profanos.

Referências citadas

- Bataille, Georges. 1988. “*O erotismo*”. Tradução de João Bénard da Costa. 3a. edição. Lisboa: Antígona.
- Beaudet, Jean. 1996. “Rire – un exemple d’Amazonie”. *L’Homme*, 140: 81–99.
- Carneiro da Cunha, Manuela. 1978. “*Os mortos e os outros. uma análise do sistema funerário e a noção de pessoa entre os índios Krahó*”. São Paulo: Hucitec.
- Douglas, Mary. 1966. “*Pureza e perigo*”. Tradução de Mônica Barros e Zilda Pinto. São Paulo: Perspectiva.
- Ribeiro, Aniceto et al. 2000. “Mito dos gêmeos segundo João Aquino”. *Terra indígena*. Assis: UNESP, 82: 165-196.
- Grünberg, Friedl et al. 1976. “*Los Pai-Tavyterã*”. *Suplemento Antropológico*, Asunción, 11(1–2): 151-295.
- Bastos, Rafael José Menezes. 1978. “*A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*”. Brasília: FUNAI.
- Montardo, Deise Lucy O. 2000. “*Cantos, hinos, rezas, danças: buscando as categorias nativas da música guarani*”. *Série Estudos*, Porto Alegre, v.4: 27-36.
- _____. 2002. “*Através do mbaraka: música e xamanismo guarani*”. Tese. (Doutorado em Antropologia Social). São Paulo: Universidade de São Paulo.
- _____. 2003. “*O fazer-se de um belo guerreiro – música e dança no jeroky guarani*”. *Sexta feira*. Vol 7. São Paulo: Ed. 34.

O Terno dos Temerosos em dois momentos da política federal de preservação cultural no Brasil⁷

Edilberto José de Macedo Fonseca

dil.fonseca@terra.com.br (UNIRIO)

Resumo: O objetivo desta comunicação é analisar a participação do Terno de Reis dos Temerosos do município de Januária em Minas Gerais em dois momentos específicos de ações públicas de preservação cultural conduzidas pelo Estado brasileiro. Entre 1958 e 1960, o grupo foi objeto de pesquisas de campo para a primeira ação pública de salvaguarda do governo brasileiro, a então Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Hoje, o grupo faz parte de outra ação pública, da qual faço parte, o Ponto de Cultura, incentivado pelo Ministério da Cultura e conduzido pelo Centro Nacional de Cultura Popular, herdeiro institucional da Campanha. Em ambos os casos, o uso de gravações de campo realizadas subsidiará a discussão sobre a prática musical do grupo, o papel do pesquisador e a interação entre pesquisador e grupo pesquisado, buscando entender os limites das pressões conceituais, sociais e institucionais que condicionam tal relação. Todas essas questões me interessam particularmente já que o grupo é objeto de minha pesquisa de doutorado, ainda em andamento.

Palavras-Chave: Reisado. Registros sonoros. Etnomusicologia aplicada. Política cultural.

Introdução

O objetivo dessa comunicação é situar as formas de utilização de registros sonoros e visuais do fazer musical do grupo de reisado *Terno dos Temerosos* do município de Januária, noroeste de Minas Gerais, frente a dois momentos da política de preservação cultural conduzida pelo Estado brasileiro, discutindo também minha pesquisa de doutorado como mais uma ação cultural em meio ao contexto no qual o grupo se insere hoje.

Dentre as inúmeras manifestações culturais pesquisadas pelo folclorista Joaquim Ribeiro (1970) para a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro-CDFB⁸ entre 1958 e 1960, estavam os Temerosos, conhecidos também como *Reis dos Cacetes* devido à *performance* com bastões que realizam. Autodenominam-se uma “marujada de água doce”, da beira do rio São Francisco. Trazido da Bahia em meados do século passado, o folguedo estabeleceu-se

⁷ Gostaria de agradecer ao CNPq através do Programa de Pós-Graduação em Música do UNIRIO-RJ e ao Centro Nacional de Cultura Popular/IPHAN pelo apoio dado à pesquisa.

⁸ A Comissão Nacional de Folclore, surgida em 1947, dentro do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura - IBECC, do Ministério das Relações Exteriores deu origem à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em 1958, dentro do MEC. Incorporada à FUNARTE em 1980, passa a se chamar Instituto Nacional do Folclore. Em 1990, torna-se Coordenação de Folclore e Cultura Popular e depois, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Em 2004 passa à administração do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN com o nome de Centro Nacional de Cultura Popular.

entre membros de uma tradicional colônia de pescadores num bairro de baixa-renda, tornando-se rapidamente modelo de expressão folclórica do município.

Meu ingresso no doutorado em março de 2005 se deu de forma concomitante ao meu contato o Terno, através de minha atuação como pesquisador pelo Centro Nacional de Cultura Popular-CNCP/Iphan, quando participei, com agentes culturais locais e interlocutores históricos da instituição, da formulação do projeto do Ponto de Cultura Música e Artesanato: *Cultura Tradicional no Norte de Minas*, que hoje coordeno. Na ocasião discutiu-se a necessidade de implantação de um conjunto de ações que envolvessem o fomento à produção artesanal e musical, de cunho tradicional, fortalecendo a organização dos grupos e comunidades, visando uma maior autonomia frente aos agentes culturais que com eles atuam.

No doutorado, pretendia discutir justamente a questão da influência das políticas públicas sobre práticas musicais tradicionais, como a dos Temerosos, explorando o fato de existirem gravações realizadas como grupo pela Campanha no final da década de 50. Durante o trabalho de pesquisa, tenho gravado, filmado, entrevistado e registrado depoimentos e *performances* significativas. Minha atuação não passa despercebida. Não fui visto como alguém que simplesmente registrava circunstancialmente, mas como aquele que potencialmente poderia prestar um relevante serviço à memória coletiva do grupo na medida em que possuía os meios – materiais e simbólicos - para tal.

Em meio a essas iniciativas surgem reflexões sobre como manifestações ligadas às camadas populares têm sido tratadas como objeto de pesquisas e qual é, aí, o papel do pesquisador. Historicamente, a atuação do etnógrafo tem fornecido subsídios para a construção de modelos de representação que partem do pressuposto de que essas expressões guardam “uma aura de autenticidade” (Benjamim, 1990) que as tornam especiais e singulares.

Assim, de que maneira minha atuação, como pesquisador e agente cultural, se coloca dentro de um mercado de bens simbólicos que tem no Terno dos Temerosos hoje uma das grandes atrações folclóricas da região? Como é possível pensar reflexivamente a minha pesquisa como etnomusicólogo em face aos modelos de representação e às inúmeras forças políticas e agentes culturais que interagem hoje com o grupo?

Registros Sonoros: entre a pesquisa etnomusicológica e a ação cultural

O trabalho de campo realizado pela Campanha foi a primeira iniciativa estatal de pesquisa que objetivava a preservação cultural das manifestações folclóricas. Como entidade, a Campanha se constituiu enquanto resultado da ação histórica convergente de diversos setores da sociedade brasileira: pesquisadores, artistas, folcloristas, além de instituições das mais

diversas tendências e regiões (Vilhena, 1997). Depois de um histórico de iniciativas pessoais e particulares, foi por meio da Campanha que, finalmente, “a prática folclórica institucionaliza-se, adquirindo estatuto de assunto de Estado” (Castelo-Branco, 2003: 8), tornando-se parte fundamental de um projeto nacionalista que era então fomentado.

Já minha atuação como coordenador do projeto do Ponto de Cultura, se deu, na prática, a partir de sua aprovação do Programa Nacional “Cultura, Educação e Cidadania – CULTURA VIVA” do Ministério da Cultura. Os Pontos de Cultura são uma iniciativa do atual governo federal que 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, 2004).

Da pesquisa da Campanha até o projeto do Ponto de Cultura, o CNCP não conduziu praticamente nenhuma outra ação junto ao Terno. Contudo, políticas públicas e iniciativas pontuais locais têm sido implementadas seja por agentes, entidades ou mesmo organizações não-governamentais. Minha própria pesquisa de doutorado passa, assim, a ser mais uma dessas ações. Nesse quadro, minha inserção “no campo” se dá segundo uma dupla perspectiva: como parte de minha pesquisa de doutorado e também como agente de mais uma ação proposta pelo CNCP na região. Dessa forma, os desafios colocados são diferenciados na medida em que o trabalho de pesquisa etnomusicológica pode ser confundido com a ação institucional, tanto de minha parte como do grupo, gerando expectativas difusas.

A perspectiva auto-reflexiva sobre a prática de pesquisa tomou conta do campo das ciências humanas ao final do século 20. No Brasil, muitas vezes, pesquisas etnomusicológicas são implementadas dentro de projetos públicos e/ou relacionados ao campo do folclore. Interesses públicos e privados perpassam o campo disciplinar podendo determinar a qualidade das relações construídas entre pesquisadores e pesquisados. Nesse quadro, James Clifford assinala que:

Torna-se necessário conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma 'outra' realidade circunscrita, mas sim como uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos (Clifford: 200:43).

Ainda assim, Jeff Titon reconhece “o trabalho de campo e a etnomusicologia pública como um meio de fazer e conhecer”⁹(Titon, 1992: 320).

⁹“...fieldwork and public ethnomusicology as a way of knowing and doing.”

Os Temerosos tem feito das gravações de depoimentos de membros mais antigos e *performances* do grupo, importantes referenciais de identidade comunitária. A constituição da memória tanto coletiva como individual se baseia hoje no que o musicólogo John Mowitt chama de uma “contemporânea estrutura de escuta”¹⁰ (Mowitt, 1987: 183) que é a cada dia mais dependente dos processos tecnológicos de reprodução. Gravações realizadas em campo se tornam poderosas fontes de construção de representações ideológicas na medida em que assumem o “estatuto de documento” (Alberti, 2004: 19), mesmo sendo apenas uma das possíveis versões do passado. Assim, se existem, por exemplo, diferenças entre as gravações das *performances* musicais do grupo, existem também inúmeras regularidades que só fazem reforçar a noção de identidade entre os foliões.

Existe hoje também, por parte do Terno, a percepção da possibilidade de explorar o potencial simbólico de suas práticas como forma de angariar recursos para a comunidade. Muitas vezes alheios ao debate existente sobre preservação e mudança, a maneira como essas comunidades poderão dispor de seu patrimônio cultural é uma decisão que só cabe a eles mesmos tomarem. Cientes de seu valor no contexto local, buscam reelaborar, por meio de apropriações e táticas de manutenção de suas próprias tradições, aquilo que lhes é, por vezes, imposto por prescrições estratégicas criadas pela política - e pela indústria - cultural (Adorno, 2002). Nesse sentido, a “autenticidade” passa a ser negociada na forma como é apontada por Martin Stokes, como “uma alegoria discursiva de grande poder persuasivo”¹¹ (Stokes, 1997: 7).

A promoção dessas manifestações como fontes de inspiração de um prazer descontextualizado, secularizado e meramente formal, consagra a supremacia da “expectativa da assistência” (Castelo-Branco, 2003: 3). É a “prioridade da recepção dentro da determinação social da experiência musical”¹² (Mowitt, 1987: 173).

O processo que está em curso hoje, onde o grupo é objeto de ação tanto por parte da indústria cultural local como também de iniciativas governamentais como o Ponto de Cultura, o insere numa rede de relações simbólicas onde suas manifestações passam cada vez mais de assunto de estado a

Matéria de apropriação local:[já que] é ao nível autárquico que se geram os financiamentos indispensáveis. Está instituído um patrimônio folclórico (repertório e artefactos), englobando esse universo e identidades, especialistas, instituições, eventos em suma, um quadro de referência a partir

¹⁰ Contemporary structure of listening.

¹¹ Discursive trope of great persuasive power.

¹² Priority of reception within the social determination of musical experience.

do qual o folclore se transforma em mercadoria cultural (Castelo-Branco, 2003: 15).

Conclusão

Mudanças na forma como os Temerosos se inserem na vida cultural de Januária refletem a dinâmica das transformações do meio social em que ocorrem. Se, de um lado, com a constituição e institucionalização de um mercado de bens culturais, as tradições populares vêm modificando sua natureza aurática, por outro têm também constituído estratégias de manutenção de suas expressões enquanto buscam atender às expectativas comunitárias.

Vistas como práticas, a pesquisa etnográfica e a ação cultural interagem dinamicamente com as transformações do fazer musical e com os processos de construção de modelos de representação para e pelo grupo. Nesse contexto, minha pesquisa de doutorado pode vir a se configurar, também, mais um modelo de representação do grupo, assim como aquelas promovidas pela Campanha e, hoje, pelo próprio Ponto de Cultura. Partindo dessa constatação creio ser possível fazer com que minha pesquisa de doutorado ganhe novas dimensões se a utilização das ferramentas tecnológicas de gravação deixe de ser feita para eles e por eles, mas se realize dentro de um diálogo aberto com os membros da comunidade.

Existe hoje toda uma preocupação do grupo no sentido de que os registros fonográficos gravados até hoje sejam reunidos num “Centro de Memória”, que sirva de referência para as futuras gerações. Isso inclui, também, os registros que tenho realizado. Esse desejo expresso pelo grupo desafia uma apropriação, que em muitos casos, é tradicionalmente legitimada pelo trabalho científico, estabelecendo novos parâmetros na construção das bases éticas da pesquisa e meu próprio papel como pesquisador e agente cultural nesse processo.

Pelo que está delineado até esse momento da pesquisa, saber negociar com os interesses de ambas as partes talvez seja o maior desafio nessa rede de relações políticas gerada. Em *Shadows in the field*, Timothy J. Cooley lança luzes sobre essa questão ao afirmar que

Sem negar a utilidade, e possivelmente a necessidade, da etnográfica monográfica, nós desejamos reenquadrar o debate crítico dentro da ciência social pós-moderna para considerar mais significativos os aspectos do processo etnográfico que posicionam os estudiosos frente a seu trabalho de campo como atores sociais dentro da cultura que estudam.¹³ (Cooley, 1997: 4).

¹³ Without denying the usefulness, and possibly the necessity, of the ethnographic monograph, we wish to reframe the critical debate within postmodern social science to consider more meaningfully the aspects of the ethnographic process that position scholars through their fieldwork as social actors within the cultures they study.

Referências citadas

- Adorno, Theodor W. 2002. “*O Iluminismo como mistificação das massas*”. In: *A Indústria Cultural e Sociedade*, São Paulo: Paz e Terra.
- Alberti, Verena. 2004. “*Ouvir Contar: textos em história oral*”. RJ: Editora FGV.
- Benjamim, Walter. 1990. “*A obra de arte na era de sua reprobabilidade técnica*”. In: Lima Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. S.Paulo: Paz e Terra.
- Branco, Jorge de Freitas et al. 2003. “*Folclorização em Portugal: uma perspectiva*”. In: Castelo-Branco, S. e Branco, J. (Ed.). *Vozes do Povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta, p. 1-21.
- Clifford, James. 2002. “*A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*”. 2. ed., Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- CNCP. 2005. “*Música e Artesanato: cultura tradicional no norte de Minas*”. Projeto Ponto de Cultura, Rio de Janeiro.
- Cooley, Timothy. 1997. “*Casting shadows in the field*” in: Barz, G. e Cooley, T. (Ed.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, p. 3-19.
- Merriam, Alan P. 1964. “*The anthropology of music*”. USA: Northwestern University Press.
- MINC. 2004. “*Programa Nacional ‘Cultura, Educação e Cidadania - Cultura Viva’*”. Edital de divulgação nº 1.
- Mowitt, John. 1987. “*The music in the era of electronic reproducibility*”. in: Leppert, R. e McClary, S. *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 173-197.
- Ribeiro, Joaquim. 1970. “*Folclore de Januária*”. Rio de Janeiro: Funarte.
- Stokes, Martin. 1997. “*Introduction: ethnicity, identity and music*” in: Stokes, M. (Ed.). *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford: Berg, p. 1-27.
- Titon, Jeff Todd. 1992. “*Music: the public interest, and the practice of ethnomusicology*”. In: *Ethnomusicology*, vol. 36, no. 3, Fall. University of Illinois, p. 315-322.
- Vilhena, Luís Rodolfo Paixão. 1997. “*Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*”. Funarte: Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.

A brasilidade no estilo do músico José Menezes

Eduardo de Lima Visconti

eduvisconti@yahoo.com.br (UNICAMP)

Resumo: Com este trabalho pretende-se analisar a atuação do multiinstrumentista José Menezes na década de 40 na cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente na Rádio Nacional, com o objetivo de verificar até que ponto o estilo do músico é formado a partir de escolhas de elementos musicais orientadas pela sua concepção de brasilidade. Busca-se, portanto, investigar as possíveis relações entre música popular brasileira instrumental e elementos da ideologia nacionalista que circulavam no plano da cultura popular de massa no Brasil naqueles anos. Através da sua composição *Três Amigos*, analisa-se como o instrumentista seleciona estruturas musicais recorrentes em alguns gêneros específicos que articuladas constituem a base do seu estilo.

Palavras-chave: Música instrumental brasileira. Ideologia. Violão. Choro. Jazz.

Introdução

A música popular brasileira engloba uma vasta produção artístico-cultural que se registrou especialmente ao longo dos últimos 100 anos, profundamente integrada às indústrias culturais. Dentro desse contexto, a música popular pode ser compreendida como uma “mercadoria” que carrega em seu âmago diferentes noções e sentidos construídos por grupos sociais distintos em momentos históricos diversos.

Grande parte dessa produção é composta por canções, modalidade de música popular com vínculos fortes nas tradições da cultura oral, e marcada pela indissociabilidade entre letra e música. Nesse caso, as letras figuram como objeto central para a investigação da relação entre música e ideologia. Porém, dentro do campo da música popular brasileira existe um segmento de música popular instrumental que, como a canção, ocupou importante espaço nos catálogos das gravadoras desde o início do século XX no Brasil.

Os primeiros registros fonográficos dessa produção eram de polcas, maxixes e lundus instrumentais (Cazes, 1998). A partir de meados do século XX, o choro se firmou como um gênero tradicionalmente instrumental e, no decorrer da história da música popular brasileira, verificou-se a presença significativa de discos instrumentais de outros gêneros como samba, baião, bossa nova entre outros.

A partir dos anos 60, o segmento da música popular instrumental ganhou destaque constituindo um mercado denominado como “jazz brasileiro”. Dentro desse segmento, alguns músicos como Hermeto Paschoal, Egberto Gismonti, Heraldo do Monte, Victor Assis Brasil,

JMeirelles, Edson Machado entre outros, se notabilizaram como instrumentistas e gravaram um número significativo de discos com inserção importante nos mercados fonográficos do Brasil e do exterior.

O desafio dessa pesquisa é buscar a possível relação entre componentes da ideologia nacionalista presente nos anos 40, com a composição *Três Amigos*.

José Menezes

Nascido em 1921 na cidade de Jardim no Ceará, mudou-se para Rio de Janeiro em 1943 sendo contratado pela Rádio Mayrink Veiga. Neste mesmo ano, o músico Garoto o levou para a Rádio Nacional para participar da criação da Orquestra Brasileira de Radamés Gnatalli, lugar onde teve seu primeiro contato com o maestro e que foi apontado em entrevistas como influência fundamental na sua carreira.

O período compreendido entre os anos 30 e 50 foi marcado no Brasil pelo desenvolvimento de uma cultura de massa cuja configuração refletia um nível ainda incipiente de desenvolvimento da indústria cultural e a ausência de uma sociedade de consumo no país (Ortiz, 1988). Os meios de comunicação de massa nesse período atuavam mais como elementos mediadores das relações entre o Estado e as massas urbanas do que como estruturas geradoras de uma cultura massificada e integradora. (Martín-Barbero, 1997: 229).

Durante o período do Estado Novo, um dos veículos mais importantes de propagação do ideário nacionalista no Brasil foi a Rádio Nacional, incorporada pelo Governo Vargas em 8 de março de 1940. Porém, mesmo como patrimônio do estado, a rádio manteve seu modelo comercial, o que garantiu a grande popularidade para a sua programação. Ao mesmo tempo, por estar inserida num contexto mais amplo marcado por uma cultura de massa de cunho populista, sua programação tinha um caráter até certo ponto ambivalente, uma vez que ao mesmo tempo em que veiculava a cultura hegemônica, buscava se legitimar perante os setores sociais dominados (Goldfeder, 1980).

Uma iniciativa pioneira da Rádio Nacional foi a criação da Orquestra Brasileira, idealizada por Radamés Gnatalli. A orquestra, que também era integrada por um grupo regional, se apresentava no programa *Um Milhão de Melodias* possuindo em seu repertório um misto de músicas importadas e nacionais.

Um dos seus objetivos era dar à música brasileira um tratamento orquestral semelhante ao dispensado a gêneros estrangeiros. Era uma orquestra para tocar música popular de qualquer tipo e país, mas centrada numa formação ligada às fontes de nossa tradição musical. Dentre seus músicos estava Zé Menezes, que tocava cavaquinho, ao lado

dos violonistas Garoto e Bola 7. A versatilidade dos três músicos permitia a Radamés arranjos que exigissem três violões ou três cavaquinhos, indiferentemente. (Saroldi & Moreira, 1984)

A Orquestra Brasileira foi um lugar de confluência entre a música brasileira (choro, samba-canção, samba instrumental) e as músicas importadas, entre elas o jazz (Benny Goodman). O maestro Radamés, como centralizador deste processo, exerceu uma influência marcante sobre os músicos que tiveram um maior contato com ele.

Possivelmente, o estilo do instrumentista José Menezes se configurou a partir dessa experiência ligada a um meio artístico nucleado pelo rádio, em particular pela Rádio Nacional, no qual os músicos ao assimilarem elementos da ideologia nacionalista buscavam formas musicais renovadoras e enriquecedoras tanto em instrumentação, arranjos e interpretação do repertório brasileiro, elaboradas a partir de sínteses entre a música brasileira popular, a música erudita e as big bands de jazz.

Três Amigos

Esta composição de Zé Menezes não possui data, e tem sido tocada pelo músico em seus recentes shows para divulgação de seu novo cd *Zé Menezes Autoral*. Composta para violão solo, foi concebida como uma maneira de retratar a sua maneira de tocar, como também, de Garoto e Radamés Gnatalli, "Dá para perceber a diferença de estilo. A minha é romântica, a do Radamés, mais técnica, e a do Garoto, sentimental". (Fidalgo, 2005)

Referências fundamentais na formação de seu estilo, Menezes dialoga com estruturas musicais utilizadas nos estilos de seus dois amigos. Promove uma síntese totalizadora, pois além de consolidar seu estilo como uma das partes dos três, reinventa e mescla ambos chegando a um acabamento único representado nesta composição. Como se seu estilo fosse parte e todo ao mesmo tempo.

A escolha desta música como uma amostra representativa do estilo de Menezes se deve ao fato de se diferenciar, sob alguns aspectos, do repertório de choro para violão de Dilermando Reis, João Pernambuco e Américo Jacomino, principalmente no que tange a alguns encadeamentos harmônicos e as estruturas verticais dos acordes.

Há uma proximidade harmônica entre *Três Amigos* e os choros para violão de Garoto, que junto com Noel Rosa, Vadico, Custódio Mesquita, Radamés Gnatalli, entre outros, incorporaram elementos harmônicos e melódicos do jazz contribuindo para uma sofisticação estilística da música popular brasileira. (Barbosa, V. & Devos, A.M. 1985; Nascimento, 2001; Santos, 2005).

Outro ponto a ser considerado é o possível intercâmbio entre esse tipo de harmonização com o que se fazia na guitarra jazz dos anos 40. Antônio & Pereira descrevem um possível contato de Garoto com músicos de Bebop que tocavam na Minton's Play House em Nova York, durante a sua excursão com Carmem Miranda nos anos 40 nesta cidade. (Antonio & Pereira: 1982: 68). Um dos músicos importantes que tocavam na Minton's era o guitarrista Charlie Christian que contribuiu para a evolução do acompanhamento e improvisação do instrumento. Garoto também pode ter tomado conhecimento de outros guitarristas da época como George Van Eps e Billy Bauer, que além de estarem em grande atividade na época, inclusive na Minton's, tocaram na orquestra de Benny Goodman, que era tida como "referência" para algumas orquestras de música popular da Rádio Nacional. Existe uma linha de convergência entre as cadências e estruturas dos acordes da maneira de harmonizar desses guitarristas com os choros de Garoto, influência que ecoa nesta composição de Menezes.

Análise Musical

Três amigos é uma valsa-choro que possui duas partes (AB), com repetição do A e coda no final. A parte A está na tonalidade de D, a parte B está também nesta tonalidade, mas possui alguns trechos em Dm.

De uma maneira geral, os acordes apresentam o uso da sétima e algumas extensões, estão no estado fundamental e invertidos. Estruturalmente, estão formados por empilhamento de segundas (cluster), terças e quartas.

Devido à extensão da peça foram selecionados alguns trechos que possibilitem uma reflexão sobre a estrutura harmônica da composição. A partitura foi cifrada.

1) Parte A (c.21-28)

The image shows a guitar score for two staves. The first staff contains four measures with chords Fdim, Em7, A7, and D. The second staff contains three measures with chords Gm7, C7, and Fmaj7(Am). Each chord is accompanied by a diagram showing the fret numbers on the strings.

Análise harmônica: V7/V7 / II_m / V7 / I / I / IV_m / bVII7 / bIII (V_m), temos uma alteração em relação aos acordes da tonalidade principal que é realizada com o uso da

subdominante menor, seguida da bVII7. O uso dessa progressão foi recorrente na Bossa Nova e no Cool Jazz, em músicas como *Look to the Sky* de Tom Jobim e *Four* de Miles Davis. Em suas entrevistas, Zé Menezes sempre enfatizou que suas harmonias, de Garoto e Radamés já continham estruturas harmônicas “sofisticadas” para os anos 40. Talvez, nos anos 60, a Bossa Nova tenha dado uma maior organicidade a esses encadeamentos, o que acarretou um amplo uso de tais estruturas, que de certo modo, já haviam sido pré-anunciadas.

2) Parte B (c.66)



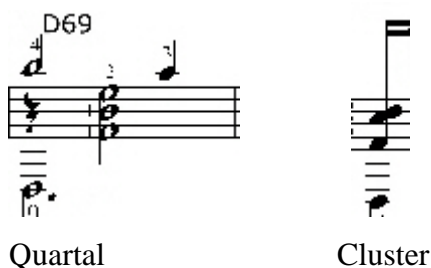
Uso de escalas de dominante alterada sobre o acorde de A7 (V7), neste compasso temos a escala de dominante diminuta. Nota-se em outros compassos a grande variação de possibilidades de escalas sobre o acorde dominante de A7, recurso muito utilizado na improvisação jazzística.

3) Parte B (c.73-75)

Nessa parte a estrutura dos acordes não é idiomática para o violão, está mais próxima de uma linguagem pianística. Há ausência das fundamentais dos acordes, as movimentações das notas mais graves seguem a condução b7-3-b7-b7.

Análise harmônica: Dominantes secundárias em ciclo de quartas, resolvendo no acorde de F7, que é SubV7 de E7 (V7/V7).

4) Algumas estruturas verticais



Definida por Zé Menezes como valsa-choro, a composição não segue as estruturas musicais típicas do gênero no âmbito da forma e da harmonia.

As estruturas verticais dos acordes contribuem decisivamente para a sofisticação harmônica da música. Alguns acordes montados iguais aos dos choros para violão de Garoto mostram a proximidade e confluência entre os dois estilos.

As estruturas intervalares verticais (quartal, cluster entre outras) estão diretamente ligadas aos arranjos de música popular de Radamés, nitidamente influenciados pelas orquestras de jazz da época. Provavelmente a influência do jazz ultrapassava o limite da audição e transcrição, sendo também “nacionalizada” em termos técnicos pelos músicos populares.

Considerações finais

A partir da análise do material musical foi observado que a incorporação do nacional é evidenciada na escolha do gênero de sua composição, o choro, identificado por várias vezes do período como gênero representativo da identidade nacional.

Existe a possibilidade de que Zé Menezes tenha se apropriado de alguns elementos da música americana nacionalizando-os. Esse procedimento pode ter acontecido pelo seu contato e influência das orquestras de jazz da época, como também, pela reinvenção de estruturas já presentes na música brasileira.

Em *Três Amigos* as estruturas harmônicas, melódicas e rítmicas revelam um intercâmbio com outros gêneros, principalmente o jazz. Se a reinvenção de elementos da ideologia nacionalista pelos “folcloristas urbanos” faz com que se direcionem ambigualmente contra o estrangeiro (jazz), Zé Menezes opera num sentido mais antropofágico, numa direção de nacionalizar o estrangeiro. Enquanto os discursos ideológicos nos meios de comunicação buscavam o autêntico, a pureza, sob uma via de exclusão do estrangeiro, a composição analisada mostra que esse processo de nacionalização funciona por inclusão. Pode-se dizer que o longo processo de “deglutição” do estrangeiro permitiu uma transformação estética da

música de Zé Menezes, fator observado na estética de outros músicos do período como Radamés Gnattali, Pixinguinha e Noel Rosa.

Referências citadas

- Antonio, Irati et al. 1982. “*Garoto: Sinal dos Tempos*”. Rio de Janeiro: Funarte.
- Barbosa, V et al. 1985. “*Radamés Gnattali, o eterno experimentador*”. RJ: Funarte.
- Cândido, Antônio. 1984. “A revolução de 1930 e a cultura.” In: *Novos estudos*. São Paulo: CEBRAP, n.4.
- Cazes, Henrique. 1998. “*Choro: do quintal ao Municipal*”. São Paulo: Ed. 34.
- Fidalgo, Janaina. “*Shows no Sesc Consolação lembram violonista Garoto*”. Entrevista. Folha on –line. < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u53546.shtml>> [Consulta: 19 de setembro de 2005]
- Goldfeder, Miriam. 1980. “*Por trás das ondas da Rádio Nacional*”. São Paulo: Paz e Terra.
- Martín-Barbero, Jesús. 1997. “*Dos meios as mediações- Comunicação, Cultura e Hegemonia*”. Rio de Janeiro : Editora da UFRJ.
- Moreira, Sonia Virginia et al. 1984. “*Rádio Nacional, o Brasil em sintonia*”. Rio de Janeiro : Funarte.
- Nascimento, Hermilson Garcia. 2001. “*Custódio Mesquita: O que seu piano revelou*”. (Mestrado em Música): UNICAMP, Campinas.
- Ortiz, Renato. 1988. “*A moderna tradição brasileira*”. São Paulo: Brasiliense.
- Pease, Ted. 2001. “*Modern jazz voicings*”. Boston, MA : Berklee Press.
- Santos, Rafael dos. 2005. “*O feito da inovação na década de 1930: a contribuição de Vadico para a música popular brasileira*”. IASPM-AL.
<<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actas.html>> [Consulta: 20 de julho de 2006]
- Summerfield, Maurice J. 1998. “*The Jazz Guitar: Its Evolution and Its Players*”. Milwaukee: Ashley Mark Publishing Co.

Os pregões de Belém na formação do educador musical

Eliana Camara Cutrim

elianacutrim@uepa.br (UEPA)

Resumo: A pesquisa realizada sobre os pregões da cidade de Belém, como tema da dissertação de Mestrado em Educação realizado há cinco anos atrás pela autora tem como objetivo fazer o registro de uma manifestação popular de grande importância sob o ponto de vista cultural e musical. Incluir os pregões em disciplinas do Curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará, visando a formação do educador, na área da Música, foi a proposta deste trabalho de pesquisa. Os pregões de Belém resgatados, nas feiras livres, do centro e periferia da capital, foram, posteriormente, grafados dentro do código musical e aplicados dentro de disciplinas do Curso. Os resultados dessa experiência foram positivos e esperançosos, no sentido de que, futuramente, as cantigas dos vendedores ambulantes venham contribuir aos conteúdos de disciplinas teóricas e práticas pertencentes ao currículo do referido Curso.

Palavras-chaves: Pregões.Registro.Formação.

Na década de 70 a política cultural no Brasil voltou-se à valorização da cultura brasileira, através da Campanha Nacional de Defesa do Folclore Brasileira, criada mais precisamente em 1975, durante o governo do Presidente João Batista Figueiredo.

A partir daí, vislumbra-se no Brasil o conhecimento e a valorização da cultura popular, através de registros baseados nas manifestações folclóricas, originada pela presença de diferentes culturas: a européia, a africana e a indígena.

A cultura européia chegou ao país através do colonizador português, a africana pelos negros chegados ao Brasil para exercer a mão de obra escrava e, por último, os índios, que habitavam as terras, tentando a convivência com os novos hábitos impostos pelo colonizador. Assim, o folclore brasileiro se estruturou enriquecido por diferentes culturas que chegaram ao país, trazendo todas as suas manifestações próprias, incorporando-se a um processo de aculturação.

O conhecimento do folclore foi imprescindível à cultura dos músicos nacionalistas que encontraram nas tradições populares, incluindo as lendas, danças e canções de roda, o motivo de inspiração de suas obras. Alguns compositores paraenses, tais como Waldemar Henrique (1905-1995), Jayme Ovalle (1894-1955) e Wilson Fonseca (1912-2002), deixaram em suas obras os temas populares oriundos da música regional.

O interesse pelo registro dos pregões de Belém vem desde o século passado quando Gentil Puget (1912-1949) e Tó Teixeira (1895-1982) ambos, compositores paraense, fizeram seus registros, valorizando a cantiga dos vendedores da cidade de Belém. Paulino Chaves (1883-1948) utilizou no seu “Quarteto de Cordas em Lá Maior”, uma melodia originada de

um pregão das ruas de Belém, cuja letra dizia: “*Mulata bonita botando jasmim/ Cabocla cheirosa a patichuli*”.

Vicente Salles comenta: “essa melodia, de canção brejeira com seu ritmo dengoso, recorda as cantigas das mulatas do Pará. O compositor aproveita-a nas várias secções do Rondó, dando ao movimento final do ‘Quarteto em Lá Maior’, sabor peculiar, único em toda a obra que construiu, o caráter brejeiro que não se repetia jamais”.(Salles,1993:29).

Em relação ao que foi mencionado é indispensável a importância dos pregões como manifestação da cultura popular e, também, como parte integrante da história, literatura e música de um povo, mais, especificamente, do Estado do Pará. Tal manifestação poderia constar na formação de educadores musicais, oferecendo-lhes, portanto, um conhecimento mais abrangente que corresponda às exigências do mundo atual. No caso de educadores musicais que se formam na Universidade é procedente se aprofundar uma manifestação popular, os pregões, buscando neles as suas potencialidades culturais, educativas e musicais. .

Sugere então a inquietação investigativa da autora em função de trazer os pregões da cidade de Belém ao mundo acadêmico, com o objetivo de aproximar a cultura popular ao contexto educacional.

Os pregões já são certamente familiares ao ouvido do aluno de música e o seu uso dentro do contexto musical facilitará o exercício da percepção e memorização de linhas melódicas, favorecendo a criatividade do processo ensino-aprendizagem em disciplinas do Curso de Licenciatura em Música da UEPA.

Fez-se então o registro dos pregões nas feiras livres de Belém, localizadas, no centro e, na periferia.

Na feira do Ver -o- peso, ouviu-se o pregão do vendedor de laranjinhas, inspirado em um brega que dizia:

*Eu vou, menina, eu vou, te dar saboroso demais
A minha laranja é de uva e também de maracujá
Se não gostar dessa fruta
Manhã te trago de taperebá
Você vai ver coisa boa
Que se encontra em Belém do Pará*

*De anajás e framboesa
Eu tenho também de limão
Eu sei que tu vai gostar
Da laranjinha aqui do Chicão*

Eu vou, menina eu vou pro lado de lá

*Eu vou levar minhas laranjas
Eu quero ver a galera chupar*

O pregão apresentado acima foi o mais melodioso de todos aqueles coletados durante o trabalho de campo. Ele teve a sua melodia originada a partir de um brega da música popular. Segundo Mário de Andrade (1989), o pregão do vendedor de laranjinhas é do tipo individual, ou seja, originado de uma modinha ou canção, já existente no populário nacional.

O aproveitamento desse pregão se deu na disciplina Prática Instrumental (Piano), hoje, Oficina de Teclado (no novo projeto pedagógico do Curso de Música), onde os alunos trabalharam a partir da melodia do mencionado pregão a transposição. Na disciplina Música Popular Brasileira os discentes fizeram a análise comparativa, buscando a sua identidade com um gênero tão em voga na MPB, proveniente da música popular paraense.

Resultados

O grupo piloto rapidamente tomou consciência de que a melodia simples que caracteriza os pregões, os facilitará a aquisição de conhecimentos derivados das disciplinas do Curso. Isto aumentou a motivação de maneira gradual e sistemática durante a realização da experiência. Na disciplina Música Popular Brasileira foi possível estabelecer de imediato a relação com o conteúdo, com a melodia dos pregões de Belém, os alunos foram levados a extrair deles, as células rítmicas de gêneros da Música Popular Brasileira, muito usados na atualidade e, a partir daí, verificar a influência de uma sobre a outra, chegando a estabelecer como generalização que entre a música popular e o canto dos vendedores ambulantes não existe tanta diferença. De igual forma, nesta disciplina, a introdução dos pregões de Belém no tratamento dos conteúdos foi bem motivante, assim expressaram no final da atividade.

Na Prática Instrumental (piano), atualmente, Oficina de Teclado foi realizado o exercício de transposição (mudança de tonalidade) com a melodia dos pregões resgatados nos anos 50, a exemplo do pregão do vendedor de pupunhas, tendo como fonte de informação o musicólogo Vicente Salles.

Os estudantes do grupo chegaram a assimilar este conteúdo de maneira satisfatória, sentindo-se estimulados pela novidade no qual foram levados à sala de aula e comentaram sobre a possibilidade de fazer um trabalho musical semelhante com outros pregões existentes e conhecidos por eles.

Em resumo, sem chegar a ser uma prova conclusiva da efetividade da proposta metodológica, mas uma aplicação parcial da mesma, a autora se sentiu amplamente recompensada pela atitude demonstrada pelos alunos do grupo piloto e pela assimilação dos conteúdos

das três disciplinas de onde foram incluídos os pregões da cidade de Belém. Estes resultados estimulam a continuidade futura desta linha de pesquisa, com vistas no seu aperfeiçoamento e divulgação.

Referências citadas

Andrade, Mario de. 1989. “*Dicionário musical brasileiro*”. Belo Horizonte: Itatiaia.

Bogéa, L et al. 1980. “*Pregões de São Luiz*”. São Luis: FUNC.

Cascudo, Luis. da C. 1993. “*Dicionário do folclore brasileiro*”. 7ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia

Salles, V. 1970. “*Música e Músicos do Pará*”. Coleção Cultura Paraense. Série Theodoro Braga. Belém: Conselho Estadual de Cultura.

_____. 1983. “*Paulino Chaves ante o próprio centenário*”. Belém: Conselho Estadual de Cultura.

Severino, A. J. 1986. “*Educação, ideologia e contra-ideologia*”. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária.

A codificação musical da mediação cultural¹

Elizabeth Travassos

etravas@alternex.com.br (UNIRIO)

Resumo: Nesta comunicação, analiso trechos de espetáculos de jongo, uma forma de cantodança (também chamada caxambu e tambor) praticada, originalmente, por escravos nas fazendas de café e cana-de-açúcar do Sudeste. Recentemente, o jongo foi revitalizado por comunidades afro-descendentes, adotado por músicos profissionais e registrado como patrimônio imaterial pelo IPHAN. Motiva discursos políticos e estéticos diversos, e coloca os estudiosos diante de um conhecido desafio: escapar à polarização entre as visões essencialista e liberal-modernizadora da tradição cultural. Proponho olhar jongos e caxambus contemporâneos sob o prisma etnográfico, focalizando-os como produto de redes de atores e instituições. A partir dos conceitos de mediação cultural (Gilberto Velho) e de dupla codificação (Serge Gruzinski), desejo mostrar como os aspectos formais do jongo estão em íntima conexão com as relações sociais que mobilizam. Trata-se de perceber a operação simultânea e às vezes conflituosa de códigos que remetem à tradição afro-brasileira e à música popular comercial. Duplamente codificado, o jongo presta-se à mediação cultural.

Palavras-chave: Jongo. Dança. Música popular. Mediação cultural

Preâmbulo

Uma curiosidade renovada pela face tradicional e local das culturas populares marca a cena brasileira, nas duas últimas décadas. O fenômeno repercute no cinema, na música popular, na implementação de uma política de governo para o chamado ‘patrimônio imaterial’. Repertórios de música e dança de origem rural que há pouco tempo eram desvalorizados como ‘folclóricos’ capturam agora a imaginação dos artistas. Com graus variados de estetização, o estilo de vida moderno tingem-se com tonalidades ‘exóticas’ das culturas tradicionais.

O reverso da medalha é o avanço da organização de grupos indígenas e comunidades que incorporam e manejam a seu favor os discursos acerca da ‘cultura’, da ‘preservação do patrimônio’ e da ‘tradição’. Afirmções de identidade étnica permeiam as relações entre esses grupos, agentes de órgãos do governo, detentores do poder político local e organizações não-governamentais. Particularidades culturais são acionadas em enfrentamentos políticos. Esses fenômenos ecoam a “indigenização da modernidade” (Sahlins, 1997), com seus renascimentos culturais e etnogêneses.

¹ A pesquisa é apoiada pelo CNPq e pela UNIRIO. Agradeço a colaboração de colegas e alunos, dentre os quais a antropóloga Letícia Vianna (CNPq/IPHAN) e os estudantes Gabriela Barros Moura, Thiago Ferreira de Aquino, Igor Higa e Mariana Lima. Sou grata também a Cecília Mendonça, Bianca Brandão e Luisa Pitanga, que me cederam uma cópia do vídeo gravado por elas no IFCS/UFRJ quando documentavam a atuação de Mestre Darcy do Jongo.

Nessa cena, multiplicam-se os contextos de interação entre indivíduos socialmente apartados pelas diferentes origens de classe, geração, identidade racial e nível de instrução. Reproduz-se a tendência brasileira a congregar ritualmente as classes e instituir mediações entre grupos sociais (DaMatta, 1983). O caso que analiso ilustra essa tendência e constitui um campo privilegiado para observar uma gama de fenômenos musicais que já foram abordados na literatura antropológica e etnomusicológica sob prismas conceituais diversos (e.g. os da mudança musical, da modernização, ‘aculturação’ e ‘transculturação’).

O objeto empírico em análise compreende apresentações de jongo, por grupos de composição interna mais ou menos heterogênea, na capital e em cidades do interior do Estado do Rio de Janeiro. Esta forma de canto e dança (também chamada tambor ou caxambu), nascida, provavelmente, entre escravos nas fazendas de café e cana-de-açúcar da região Sudeste, teve continuidade em diversos núcleos de população afro-descendente, ao longo do o séc. XX. Os grupos contemporâneos que tenho observado têm composição variada. Na maior parte das vezes, os integrantes provêm majoritariamente de comunidades que praticam o jongo há tempos. Há, porém, sobretudo na capital, grupos de composição mista quanto à identificação racial e classe social dos seus membros, a exemplo dos que se constituem por breve tempo a partir de ‘oficinas’ ministradas por conhecedores da dança. Separados por suas posições estruturais, os dançarinos congregam em torno de um artefato cultural dotado da aura da tradição afro-brasileira. Meu argumento é que o jongo revela-se “duplamente codificado” (Gruzinski, 2003) nesses contextos, o que permite que ele opere como dispositivo simbólico de mediação cultural.

Conceitos

A abordagem das mediações culturais já rendeu frutos no estudo das culturas populares do passado e contemporâneas. Os historiadores perceberam que as evidências disponíveis sobre a cultura popular entre os séc. XVI e XIX haviam sido produzidas por letrados das classes dominantes ou indivíduos com dupla experiência nos mundos urbano e rural (Revel et al., 1989; Thompson, 1991). Constataram então que a “presa esquiva” somente era vista pelas lentes dos mediadores ou sob a forma de artefatos produzidos nas mediações (Burke, 1989).

Minha análise de performances de jongo contemporâneas sustenta-se na premissa sociológica de correlação sistemática entre as relações sociais e as práticas simbólicas – as quais geram produtos objetivados, percebidos como estáveis e externos aos grupos sociais. Dessa proposição genérica, que também subjaz às abordagens mencionadas acima, decorre a que interessa ao caso particular analisado: as alterações nas formas e sentidos do jongo, portanto nas

práticas simbólicas e seus produtos, estão em correlação sistemática com as alterações nas formas de arregimentação de ‘jongueiros’ que integram os grupos. Mas falar de alterações percebidas hoje não implica ignorar que as formas e significações passadas foram, elas mesmas, produzidas em contextos anteriores de relações sociais entre jongueiros, e entre eles e não-jongueiros. Assumindo essa premissa, espero escapar à polarização entre uma abordagem essencialista da tradição (que ora deplora as transformações contemporâneas, entendidas como perdas de autenticidade, ora celebra as permanências e adaptações, entendidas como resistência cultural) e uma outra, liberal-modernizadora (que propõe e festeja a adaptação das tradições ao mercado de bens culturais). Os jongs que ora vemos, nas capitais e cidades pequenas, no circuito de espetáculos ‘folclorizados’ ou em festas comunitárias, são formas de expressão que ‘codificam’ em sons, gestos e palavras, a história das mediações culturais passadas e presentes.

No trato de fenômenos observáveis nas cidades modernas, Gilberto Velho (1991) chamou a atenção para o papel dos mediadores nas interações entre grupos sociais. Os indivíduos experimentam rotineiramente diferenças entre códigos de comportamento e valores, e negociam o traçado de fronteiras culturais. Alguns deles, por sua posição e deslocamentos no espaço social, tomam consciência dos elementos acionados no jogo de identidades e oposições, podem assumir uma perspectiva relativista com relação aos próprios valores e são capazes de narrar particularidades culturais de um segmento social em termos inteligíveis para outros. A carreira de Darcy Monteiro – do menino que ouvia e via os jongueiros nos morros do Rio, ao músico profissional trabalhando em estúdios de gravação e no teatro musicado, daí ao ‘Mestre Darcy do Jongo’ – pode ser examinada sob esse prisma (Gandra, 1995; Moura et. al., 2004).

A idéia de dupla codificação, desenvolvida pelo historiador Gruzinski na análise das artes gráficas no México colonial, é apropriada à análise de alguns aspectos do processo de reprodução contemporânea do jongo. Nos códices examinados por Gruzinski, justapõem-se inscrições pictográficas, por exemplo, e vestígios de fonetização, gerada a partir do contato dos artistas com a escrita dos conquistadores espanhóis. De modo análogo, algumas apresentações que analiso exibem justaposições de elementos oriundos de diferentes ‘códigos’ vocais e corporais.

Tais performances contemporâneas do jongo podem operar como dispositivos simbólicos de mediação entre indivíduos diferentes gerações de camadas populares negras, bem como entre eles e membros de camadas médias, porque conjugam modos de representação e de sensibilidade diferentes entre si, porém justapostos e compatibilizados.

Composições em mosaico

Observemos registros de dois eventos. O primeiro é uma apresentação de Mestre Darcy, sua esposa Dona Su e os estudantes que aprendiam a dançar jongo com eles, no pátio do IFCS/UFRJ, em 2000. Darcy usava sua experiência nos palcos para dirigir e reger apresentações de seus aprendizes. Seus gestos mistos denotam a liderança do regente, exercida num palco ou estúdio, mas igualmente a mobilidade do jongueiro mestre que vai ao centro da roda, cala os tambores com um golpe de mão, reclama autoridade por meio de pontos improvisados. São ambíguos, podem ser compreendidos a partir de duas matrizes de interpretação. A apresentação no pátio da Universidade começou com uma explicação do Mestre, enquanto dois jovens tocavam *pianíssimo* nos tambores o padrão rítmico do jongo da Serrinha.

Darcy explicava, enquanto os dançarinos, balançando levemente o corpo sem sair do lugar, entoavam a primeira frase da *Ave Maria* de Gounod (v. transcrição anexa):

[os antigos jongueiros] faziam nascer bananeiras que após serem germinadas davam frutos como por encantamento. Era espetada uma faca no caule dessa bananeira, de onde jorrava vinho, segundo a história. São fatos que eu não vi e minha mãe também não viu, então eu chamo de lenda. Mas a gente continua a respeitar muito essa dança devido a ser uma das mais profundas manifestações da cultura negra do Brasil. [...] Pertence à linha dos pretos-velhos. Para a gente cantar, tem que benzer esses tambores que são como semideuses. E dentro da prática secreta que rege a dança, a gente reza uma oração.... Machado!

Ele falava de dentro e de fora da tradição: elo vivo com a geração dos jongueiros migrados das fazendas do Vale do Paraíba, era capaz de assumir a perspectiva do público leigo para descrever a dança como uma “manifestação da cultura negra”. Não botava a mão no fogo pela “lenda”, mas rezava uma oração respeitosa da “prática secreta”.

No segundo evento analisado, grupos de caxambu e jongo de diversas cidades do interior do Estado do Rio de Janeiro fizeram curtas apresentações no X Encontro Nacional de Jongueiros, realizado em Santo Antônio de Pádua (RJ), em 2005. Enquanto cada “comunidade” dançava, formavam-se espontaneamente grupos de dançarinos nos espaços livres das proximidades. Ora viam-se coreografias coordenadas de adolescentes, como nos bailes funk, ora exposições histriônicas individualizadas, características do jongo.

Nos dois contextos, as performances são composições em mosaico cujos pedacinhos, isoladamente, evocam mundos diferentes. Ao lado dos tambores de tronco de árvore escavada, microfones; em meio a movimentos coreográficos que lembram os de cantores dos trios elétricos, aparecem intervenções abruptas de improvisadores de pontos; ao lado dos pontos

que choram o tempo do cativo, cantam-se pontos que riem do “*mensalão*”.² Correlatadamente, os participantes formam um mosaico social e etário: senhoras de muita idade que ouviram o caxambu quando eram meninas juntam-se aos jovens líderes de suas comunidades e a muitos admiradores conquistados no meio estudantil, em meio a uma pequena multidão de fotógrafos, *videomakers*, pesquisadores.

Como os pintores indígenas no México colonial, alguns jongueiros são capazes de mediar entre dois modos de expressão corporal e sonora; são capazes de atualizar o jongo, torná-lo inteligível e agradável para públicos variados, disseminá-lo entre novos praticantes. Mas isso não deve levar a crer que houve, um dia, nas fazendas, um jongo anterior a qualquer ingerência do mundo de não-jongueiros. Simplesmente não sabemos, e não temos como saber, quantos hibridismos foram necessários, quantas adaptações de crenças e ritos tiveram que se fazer para que essa dança se firmasse como prática estável entre escravos e seus descendentes. Se hoje as apresentações aparecem para nós como duplamente codificadas, é porque dispomos de depoimentos de jongueiros e do conhecimento etnográfico legado por autores como Stanley Stein (1985), Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1984), Edir Gandra (1995). A Ave Maria ao som dos tambores nos alerta para os efeitos recíprocos e simultâneos das relações sociais sobre as formas e destas, novamente, sobre as primeiras.

Referências citadas

- Burke, Peter. 1989. “*A cultura popular na Idade Moderna*”. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gandra, Edir. 1995. “*Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*”. Rio de Janeiro: UNIRIO/GGE.
- Gruzinski, Serge, 2003. “*A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol (séculos XVI e XVIII)*”. São Paulo: Companhia das Letras.
- Matta, Roberto da. 1983. “*Carnavais, malandros e heróis: por uma sociologia do dilema brasileiro*”. Rio de Janeiro: Zahar.
- Moura, Gabriela Barros et al. 2004. “Duas lideranças jongueiras: cultura tradicional afro-brasileira no contexto da globalização”. Comunicação apresentada no *V Congresso da IASPM* Rio de Janeiro (ms).
- Revel, Jacques et al. 1989. “A beleza do morto: o conceito de cultura popular”. In: Revel, J. *A invenção da sociedade*. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Ribeiro, Maria de Lourdes B. 1982. “*O jongo*”. Rio de Janeiro: INF/ FUNARTE.

² “Mensalão” é o nome popularizado pela imprensa para os pagamentos recebidos ilegalmente por parlamentares investigados em um processo de corrupção ao longo de praticamente todo o ano de 2006.

Sahlins, Marshall. 1997. "O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um 'objeto' em via de extinção" (Parte I). *Mana*. 3/1: 41-73.

Stein, Stanley. 1985. "*Vassouras: a Brazilian coffee county, 1850-1900*". Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Thompson, Edward P. 1991. "*Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional*". São Paulo: Companhia das Letras.

Velho, Gilberto. 1981. "*Projeto e metamorfose*". Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Música de cabaçal: (re) significação do som do sertão

Erivan Silva

eriviolo@uol.com.br (UFPB)

Resumo: A banda cabaçal também conhecida como banda de pífanos, constitui uma manifestação musical genuína do sertão nordestino. O presente trabalho relata uma pesquisa em andamento acerca da Banda São Sebastião cuja sede é o sítio Antas, situado no município de São José de Piranhas no alto sertão da Paraíba. Investigar as principais características da *performance* do grupo em questão, com relação ao repertório de música de cabaçal³ é o meu propósito. Portanto, ao adentrar no seu universo atual, buscarei entender um pouco dos significados que atribuem a si e os que lhes são atribuídos pelo seu público, suas especificidades e relações que estabelecem hoje com outros grupos e outras expressões da cultura musical. Esta investigação alicerça-se numa pesquisa de campo com observação participante onde estão sendo coletados registros sonoros, fotografias, vídeos, bem como questionários de entrevistas com os integrantes da banda e pesquisa bibliográfica. Assim, o que está posto em relevo nesta pesquisa são a memória e o conteúdo etnográfico desta banda cabaçal, posto que a questão a que me proponho investigar está teoricamente fundamentada na Antropologia. Daí porque o conceito central de minha problematização é a noção de cultura e, mais especificamente, o conceito de mudança cultural, ou seja, no fundo o que pretendo descobrir é se: mesmo tendo ocorrido transformações na estrutura sonora do fenômeno cabaçal a partir das várias influências provocadas pelo ambiente social (micro e macro) em que a mesma está inserida. Qual a importância do repertório de música de cabaçal hoje, para a banda São Sebastião? Por consequência, esta pesquisa pretende contribuir para a uma reflexão das atividades musicais desenvolvidas durante séculos pelo povo sertanejo nordestino.

Palavras-chave: Banda cabaçal. Sertão nordestino. Mudança cultural.

A música está presente nos mais diferentes contextos sócio-culturais, se manifestando das mais variadas formas de expressão, a partir das incorporações singulares de significados e valores estético-estruturais, pertinentes a cada universo cultural distinto. Conforme Tiago de Oliveira Pinto(2001:2):

O fato de permear tantos momentos nas vidas das pessoas, de organizar calendários festivos e religiosos, de inserir-se nas manifestações tradicionais, representando, simultaneamente, um produto de altíssimo valor comercial, quando veiculada pelas mídias e globalizando o mundo no nível sonoro, faz da música um assunto complexo e rico de possibilidades para a investigação e o saber antropológico.

De acordo com o citado autor, a etnomusicologia é uma metodologia científica que se ocupa do fazer musical do povo, quer dizer, da descrição dos diferentes agentes e agrupamentos etnomusicais – pesquisando suas ações (criação, recepção e transmissão); interpretando as manifestações musicais (através de instrumentos, cantigas, textos, *performances*, rea-

³ Expressão êmica usada pela banda cabaçal São Sebastião, quando se refere ao seu repertório mais significativo e oriundo de um tempo remoto.

ções); verificando seus conceitos (teorias, valores e normas); analisando os comportamentos psíquicos, verbais, simbólicos e sociais ligados a música. A minha intenção, portanto, nesse artigo, é fazer uma breve análise do repertório de banda cabaçal do grupo São Sebastião, isto é, entender os seus significados, suas especificidades e as relações que são estabelecidas hoje, com outros grupos sociais e outras expressões da cultura musical popular, erudita e midiática.

A banda cabaçal também conhecida como banda de pífanos, constitui uma manifestação musical genuína do sertão nordestino. Tendo suas origens alicerçadas no povo ibérico, africano e indígena, uma de suas características primordiais vai ser a incorporação criativa de instrumentos fabricados a partir da cultura material nordestina a exemplo da utilização da pele de bode ou carneiro em dois de seus mais sonoros instrumentos: os tambores (caixa e zabumba) confeccionados com madeira das plantas nativas do semi-árido como a timbaúba (arbusto típico da região), a utilização da taboca ou taquara na confecção dos pífanos⁴ e a forma singular de tocar. Todas essas particularidades fazem da banda cabaçal um fenômeno rico para ser analisado pela ótica etnomusicológica, sobretudo, no que se refere ao fenômeno de mudança cultural.

Uma das perspectivas dos estudos das bandas cabaçais defendida por Câmara Cascudo é a sua familiaridade com as bandas marciais que aqui chegaram com o colonizador ibérico. José Maria Tenório Rocha (1988: 34) cita que os pesquisadores folcloristas Osvaldo Barroso e Rosemberg Cariri afirmaram ter encontrado influências indígenas em certas execuções que lembram rituais totêmicos.

É curioso perceber que segundo alguns pesquisadores tal qual Martim Braunwieser outros instrumentos como o triângulo e pratos passaram a compor o conjunto de algumas bandas, sendo muito prováveis que a incorporação destes instrumentos se deva a influências recebidas através das bandas filarmônicas de música.

Braunwieser, considerado um dos pioneiros nos estudos das bandas de pífanos nas décadas de 30 e 40 do século XX, afirma que:

Assim como nas vilas e lugarejos do interior do nosso estado⁵ a “Banda” é quase que a única manifestação instrumental de conjunto – assim o é também no sertão, o cabaçal. Hoje com o aumento da população, aparecimento de coisas novas estradas de rodagem, automóveis, rádios – o cabaçal está desaparecendo ou cedendo seu lugar a ‘Banda’. Lembro-me de uma resposta que recebi ao perguntar sobre a vida musical e o tamanho de uma localidade para onde me dirigia: “É uma cidade adiantada, já tem uma banda e luz elétrica!...” (Braunwieser, 1946: 602).

⁴ Flautas transversais com sete orifícios abertos normalmente com ferro em brasa, sendo que com o tempo, devido a escassez da taboca, passaram a ser confeccionadas com a utilização de outros materiais como ferro, alumínio e PVC (canos plásticos utilizados para tubulações de água e esgoto).

⁵ Braunwieser se refere ao estado de São Paulo.

No alto sertão da Paraíba encontra-se um número considerável dessas bandas cabaçais em plena atividade. Quase todas possuem apenas quatro instrumentistas que tocam os dois pífanos um zabumba e uma caixa.

Quase sempre os pifeiros são virtuosos apresentando especial agilidade digital na execução de seus instrumentos. Capazes de apresentarem vasto repertório, eles executam peças do cancionário de música de cabaçal e popular da música midiática que aprenderam e ensinam numa prática educacional informal, alimentada pela memória aural, buscando manter viva, ainda que ressignificada, a tradição popular do cabaçal. Tocam em bailes, praças públicas, participam das festas religiosas: novenas, procissões, batizados, casamentos e etc.

No que diz respeito especificamente ao repertório de música de cabaçal é importante observar que algumas peças estão presentes em quase todas as bandas. Por exemplo, a peça instrumental “A Briga do cachorro com a onça” – uma das peças mais conhecidas onde as flautas fazem um discurso onomatopaico, imitando a briga entre os dois animais. Em “Caboré” outro exemplo originalmente concebido para pífanos, novamente os pifeiros fazem um exercício onomatopaico, buscando imitar o caboré, um pássaro de hábitos noturnos muito comum no sertão, onde um dos pífanos toca uma nota fixa e ritmada como uma base para o outro fazer variações.

Uma das curiosidades bastante pertinente entre essas bandas é a rivalidade entre si, especialmente os pifeiros que quase sempre são os líderes, ostentam um discurso de superioridade em relação a membros de outros grupos.

Quase todos os líderes de banda atribuem ao povo indígena a origem das cabaçais segundo pude perceber em minhas investigações de campo. Contudo, no momento, não me adentrei tanto em minhas investigações quanto à origem histórica da banda Cabaçal, preferindo fazer uma breve análise do fenômeno a partir de suas performances atuais e suas relações estabelecidas com o seu público.

Banda São Sebastião

Para tanto, dentro desse universo, fiz uma breve investigação numa prévia pesquisa de campo sobre a banda São Sebastião, cuja sede é o sítio Antas, situado no município de São José de Piranhas, no alto sertão da Paraíba.

O nome da banda deve-se a uma homenagem feita ao santo São Sebastião. Todos os membros da banda se mostraram muito católicos afirmando terem muita fé religiosa. Portanto, constatei o quanto a cabaçal ainda está ligada à religiosidade cristã.

A banda é formada por homens do campo que desde criança sempre trabalharam na roça e apesar de não abraçarem a música como profissão – o que é muito comum em quase todas as bandas – quando vão animar festas religiosas de comunidades vizinhas, que não possuem uma banda cabaçal, quase sempre recebem cachês simbólicos.

No que diz respeito ao repertório, a banda São Sebastião não foge a regra de manter peças marcantes de música de cabaçal – “marcha, caboré, valsa e a briga do cachorro com a onça”. Ainda assim, estes incorporam em suas performances músicas de grandes astros consagrados da mídia tal qual Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, como também, segundo eles alegam composições próprias a exemplo da música intitulada de “O sorriso da noite” (música que curiosamente os pífanos fazem um jogo polifônico de pergunta e resposta, ou seja, diferenciando-se do simples paralelismo em terças), e o “Bendito de Santo Antônio” esta composta para o padroeiro da banda, apresentando uma curiosidade rítmica onde a banda toca um compasso quinário. A partir disso, pude perceber que, mesmo tendo ocorrido tais transformações na estrutura sonora da banda São Sebastião, partindo das várias influências provocadas pelo ambiente social (micro e macro) em que a mesma está inserida, busco saber qual a importância, hoje, desse repertório de música de cabaçal. No *Manifesto sobre aculturação* (apud Laraia, 2005: 95-6) temos anotado o seguinte conceito antropológico de mudança cultural:

Qualquer sistema cultural está num contínuo processo de modificação. Assim sendo, a mudança que é inculcada pelo contato não representa um salto de um estado estático para um dinâmico, mas, antes, a passagem de uma espécie de mudança para outra. O contato, muitas vezes, estimula a mudança mais brusca, geral e rápida do que as forças internas..

A vista disso, a mudança cultural se manifesta em dois níveis: uma que é interna, resultante do próprio sistema cultural e que pode ser mais lenta; e uma outra que é efeito do contato de um sistema cultural com outro que pode ser mais rápida e brusca, conforme vimos na afirmação acima, produto do seminário realizado na Universidade de Stanford em 1953.

Referindo-se em “Music and Cultural Dynamics”, Allan Merriam (1964: 303) afirma que:

Não importa para onde nós olharmos, a mudança é uma constante na experiência humana; embora a proporção da mudança seja diferente de uma cultura para outra, nenhuma cultura escapa com o tempo da dinâmica da mudança. Porém a cultura é algo estável, isto é, não a mudança cultural do dia para a noite; as linhas da continuidade correm através de toda cultura e estas mudanças precisam ser consideradas, contra o que foi feito no passado.

Nesta direção, Bruno Nettl referindo-se a *continuidade* da mudança e a mudança com *continuidade*, afirma que:

Muitas publicações de etnomusicologia contrastam elementos de continuidade e mudança. O título novamente de “Continuidade e Mudança”... é clichê. Porém dentro de um sistema musical é certo que uma quantidade de mudanças pode existir provavelmente por parte de sua essência. A maioria das sociedades espera de seus artistas um mínimo de inovação e algumas demandam muitas. (Nettl, 1983: 177).

Pude constatar a partir de depoimentos dos componentes da banda São Sebastião, que a música que eles fazem tem uma função primordial de proporcionar prazer para os seus executantes e conseqüentemente para quem a escuta.

Segundo Damião – líder da banda São Sebastião – a maior de suas preocupações é conseguir a renovação do quadro de músicos, haja vista, as novas gerações não têm demonstrado interesse em aprender a música de cabaçal e, conseqüentemente dar continuidade ao processo.

De acordo com o exposto, observei previamente que o quadro da realidade das bandas cabaçais presentes desde séculos na história do Brasil, vem sendo alterado em meio às inovações tecnológicas e a cultura de massa. Entender um pouco dessa situação – a partir do específico repertório de música de cabaçal – é o propósito do meu estudo. Portanto, em pesquisas de campo com observação participante, estou coletando os conteúdos etnográficos da banda em foco, através de gravações de áudio, vídeo e fotografia, por ocasião dos eventos em que se apresentam (festa de padroeira, novenas, festas juninas e etc.), como também trabalharei com questionários de entrevistas para levantamento de dados sobre “surgimento, a manutenção e adaptação” (Satomi, 2004: xxvi) e pesquisa bibliográfica, para posteriores análises que serão feitas à luz da etnomusicologia e áreas afins. Por fim, registrarei a experiência etnomusicológica da banda cabaçal São Sebastião, realçando a sua memória, os seus significados e as suas ressignificações durante a sua atuação musical na intenção de contribuir para com os seus integrantes bem como para o campo científico da etnomusicologia brasileira e, possivelmente, da ciência em geral.

Referências citadas

- Braunwieser, Martim. 1946. “*O cabaçal. Boletim latino americano de música*”. São Paulo: VI/6 (abril): 601-03.
- Cascudo, Luiz Câmara. 1972. “*Dicionário do Folclore*”. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Laraia, Roque de Barros. 1993. “*Cultura; um conceito antropológico*”. 10ª ed. Rio de Janeiro: Zahar.
- Merriam, Alan P. 1964. “*Antropology of music*”. Evanston: Northwestern University.

Nettl, Bruno. 1983. *"The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts"*. Urbana: University of Illinois.

Pinto, Tiago de Oliveira. 2001. *"Som e música: questões de uma antropologia sonora"*. *Revista de Antropologia*. São Paulo, v. 44, n. 1.

Rocha, José Maria Tenório. 1991. *"As Bandas de Pífanos do nordeste do Brasil"*. *Folclore*. Guarujá: [Centro de Folclore do Litoral Paulista] São Paulo, 13: 33-7.

Satomi, Alice Lumi. 2004. *"Dragão confabulando: etnicidade, ideologia e herança cultural através da música para koto no Brasil"*. Tese em Música (etnomusicologia). Salvador. UF-BA.

Entre nós e laços: a construção da identidade musical e social nas igrejas batistas de Divinópolis/MG

Euridiana Silva Souza

euridiana@yahoo.com.br (EMUFMG)

Resumo: O trabalho, desenvolvido para a disciplina *Etnomusicologia* – do curso de pós-graduação da EMUFMG - visa o estudo da formação da identidade musical e social nas igrejas Batistas de Divinópolis/ MG. Nessas igrejas, as práticas musicais se dividem em quatro fontes principais: as coletâneas de hinos “Cantor Cristão” (CC) e “Hinário para culto cristão” (HCC), cânticos transmitidos oral e midiaticamente e músicas avulsas do repertório coral e para grupos menores, como quartetos, duetos ou solos. As coletâneas de hinos são consideradas a fonte tradicional dessas práticas; no outro extremo, das práticas contemporâneas, os cânticos. Esses extremos geram conflitos de âmbito social, nos quais, os membros mais antigos querem preservar sua “identidade batista”, alegando que as músicas contemporâneas são de domínio interdenominacional e de uso dos ‘jovens barulhentos’. Através de trabalho de campo, entrevistas e estudos de registros históricos, busca-se entender e localizar esses conflitos gerados em um ambiente religioso que, em tese, se propõe a superar desavenças de ordem menos em nome de um significado maior do “corpo de Cristo”.

Palavras-chaves: Igrejas batistas. Música congregacional. Conflito social.

Introdução

Busco, nessa pesquisa, entender melhor como se dão as práticas musicais na Primeira Igreja Batista (PIB) e Igreja Batista Memorial (IBM) em Divinópolis/MG; verificar quais caminhos faz a música enquanto símbolo sagrado, dádiva de louvor, expressão de sentimentos, mas, principalmente como a música, enquanto produção humana atua nessas ‘sociedades batistas’. Através de participação nos cultos, entrevistas, pesquisa em documentos históricos e de um apoio bibliográfico, apresento: o conflito dado e suas possíveis causas, minhas análises e reflexões que, longe de me apontarem conclusões absolutas, me fazem pensar ainda mais nos nós dos relacionamentos entre humanos e com o sagrado, nos laços musicais que se formam - nos nós dos gostos musicais e nos laços sociais¹.

Os nós

Nas religiões cristãs protestantes temos como símbolo sagrado maior a Bíblia, entendida como palavra de Deus aos homens. Poderia-se enxergar a música – expressão de louvor

¹ Meus agradecimentos à Prof.^a Dr.^a Glaura Lucas por ter, pacientemente, me orientado nesse trabalho. Agradeço também aos membros da PIB e IBM por terem cedido espaço e auxílio na minha pesquisa.

– como um ‘símbolo sacro’ também, um símbolo que pode ser canal condutor e suporte para essa palavra.

Nas igrejas batistas o que vigorou por muito tempo enquanto símbolo musical ‘sagrado’ foi a coletânea de hinos conhecida como Cantor Cristão (CC). Suas músicas, vindas da tradição norte americana, davam suporte a letras com trechos bíblicos, de exortação aos fiéis, de louvor e demonstração de amor, submissão e dependência a Deus. Passou a ser um “símbolo cultural na adoção e representação de um *self*” (Green: 35) batista.

Contudo, apesar de as igrejas batistas terem suas normas centenárias fixadas, estáticas - na medida em que não são vinculadas somente à oralidade, mas são registradas em textos: seus estatutos, princípios, órgãos e convenções - elas são formadas por pessoas dinâmicas, cujos *selves* são construídos e não simplesmente passados como que por transmissão genética. A tradição transmitida é mutável, reinterpretada, re-significada. Os símbolos permanecem, seus significados não.

O conflito dado e suas possíveis causas

A IBM é fruto de um conflito sócio-musical de membros mais antigos da PIB que, insatisfeitos com o fazer musical e com a própria estrutura da igreja, resolveram dela se desligar formando uma nova igreja. Resumindo o perfil das duas igrejas temos:

PIB: Uma igreja que faz música bebendo de quatro fontes: CC, HCC, cânticos de louvor e músicas avulsas. Era costume cada um possuir o seu próprio CC e leva-los aos cultos juntamente com suas bíblias. Aos poucos, os cânticos foram ganhando espaço, suas letras passaram a ser projetadas durante os cultos ou eram impressas nos boletins. Eram sempre acompanhados por piano, violão e guitarra, aos quais foram se juntando instrumentos de percussão e o baixo elétrico. Os hinos eram, e ainda são, acompanhados, exclusivamente, por piano ou órgão, e raramente eram impressos, pelo fato de as pessoas possuírem seus exemplares. Hoje, as letras dos hinos são impressas nos boletins porque já não é comum uma pessoa possuir seu próprio CC. As músicas avulsas são destinadas ao coral e outros grupos como quartetos, duos ou mesmo solos que ainda acontecem, geralmente, antes da pregação do pastor, como forma de ‘preparar o espírito dos crentes’². Observa-se nos cultos que durante os hinos, acompanhados somente por piano, jovens e adolescentes não se sentem motivados a cantar, ao passo que, durante o período de louvor, conduzido pelos jovens, os mais velhos não participam muito. Junta-se a isso uma divisão ‘geográfica’: jovens e adolescentes se posicionam, durante os cultos, sempre na área direita do templo, do mesmo lado que estão os instrumentos da banda; adultos e velhos sentam-se na ala esquerda, mesmo lado que se encontra o piano e, antigamente, o órgão.

IBM: Igreja predominante formada de adultos e mais velhos [que julgavam os jovens da PIB baderneiros e barulhentos] que cantam, exclusivamente,

² Essas expressões com uma aspa são correntes na fala dos membros dessa igreja ao se referirem ao fazer musical.

hinos do CC, acompanhados de órgão e piano. Todos possuem seu exemplar do CC. A igreja possui uma relação muito forte de sacralização do espaço do culto e do culto como um todo, sendo seu pilar maior a reverência das pessoas com relação a esse sagrado, principalmente no que se diz respeito ao ‘altar’: tablado onde se localiza o piano, o casofilácio e o púlpito.

Os hinos do CC, muito cantados congregacionalmente (de forma coletiva sob o comando de um regente), sempre acompanhados por órgão e/ou piano, eram, e para muitos ainda são ‘a’ música das igrejas batistas. Aos hinos é conferido não somente um valor sentimental, mas de tradição histórica. O fato de as pessoas mais velhas assentarem-se mais próximas destes instrumentos, me parece refletir um comportamento extramusical do que Green chamou significado inerente e delineado da música – inerente “a partir das relações convencionais dos materiais sonoros e a capacidade perceptiva do ouvinte” e “delineados a partir do referencial do estilo em questão” (*op. Cit: 28-29*). Em resumo, dada sua carga histórica, peso da tradição e conhecimento por parte dos membros da igreja, os hinos do CC atuavam/atuam de maneira inerente a essas pessoas delineando-lhes, até mesmo, um espaço físico mais cômodo e significativo. O mesmo pode ser dito dos jovens e adolescentes que, ao se identificarem mais com os instrumentos elétricos e percursivos e com o estilo dos cânticos por eles apresentados (um grupo de jovens conduzindo um período com músicas de ritmos variados), também delimitaram seu próprio espaço de atuação.

O pensamento autóctone

Ao questionar pessoas, de idades variadas, sobre como estava, nos últimos anos e atualmente, para eles, a cena musical nas suas igrejas, obtive algumas das seguintes respostas:

- [a cena musical] não muito agradável, pois *as músicas são devagar quase parando; na verdade, é música pra dormir mais cedo (...) [o CC] é só pra encher lingüiça e fazer a vontade dos homens, da carne. Se o contextualizasse, talvez ele funcionasse melhor: com instrumentação variada, tocando em ritmos diferentes e deixando de lado aquele lado fúnebre que ele tem. Pra mim, hoje ele não transmite nada, a música pra idosos (...)* [V.F., 25 anos].
- *O CC é completamente dispensável, é só imposição da tradição. Os períodos de louvor são muito curtos e falta um preparo maior dos ministradores de música* [S.K., 33 anos].
- *O período de louvor é necessário, já que chama a atenção dos jovens porque usa muito barulho. Sinto falta dos nossos hinos e de uma união maior entre jovens e velhos* [M.C; 60 anos].
- *“O CC, que é a mais importante coletânea de hinos, está sendo esquecido. Ele contém músicas que tocam a sensibilidade dos ouvintes, justamente o que a gente precisa”* [A.A., 70 anos].
- *“(...) Sinto falta do” peso “, vigor e principalmente da divisão das vozes. Como a maioria dos cânticos causa sensacionalismo nas pessoas, eles aca-*

bam sendo o preferidos. A igreja precisa ser reeducada quanto à verdadeira música, e assim os hinos serem mais valorizados” [A.P., 21 anos].

Os grifos, postos por mim, ressaltam alguns aspectos relevantes. O conflito sócio musical enfrentado pelos mais jovens e mais velhos não é unilateral. Alguns jovens são insatisfeitos com as práticas dos hinos, logo, não participam quando estes são cantados, ao passo que os mais velhos reclamam dos barulhos dos jovens, tomando a mesma atitude de não cantar nesses períodos. Nesse embate de forças contrárias vemos ainda, algo como uma resultante, na fala de alguns, que aponta uma busca por equilíbrio.

Mas, apesar de as falas buscarem esse equilíbrio, apoiadas, penso eu, na união que se deve buscar em uma igreja que se vê como corpo de Cristo, os comportamentos caminharam na direção contrária: o equilíbrio não foi alcançado e a igreja se dividiu.

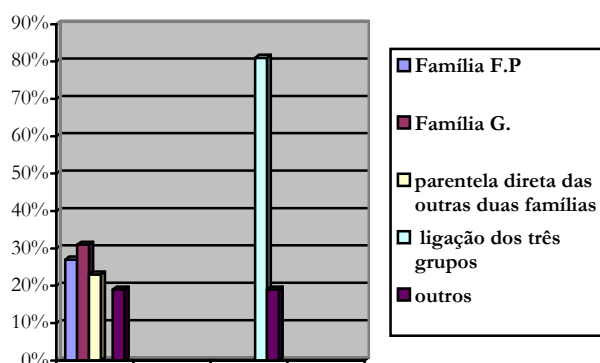
Os laços

Apesar de se tratar de uma divisão de um grupo maior, é possível analisa-la sob a perspectiva da união de subgrupos. Temos: [A] um grupo de pessoas mais velhas que não suporta o período de louvor feito pelos jovens, e acaba por criticar todo o comportamento destes, caracterizando-os principalmente pela falta de reverência durante os cultos na ‘casa de Deus’; [B] um grupo de mais jovens e adolescentes que não gosta das práticas dos mais velhos, os rotulam de tradicionalistas e continuam com os seus ‘barulhos’; [C]³ um grupo mais extenso de adolescentes, jovens, adultos e mais velhos que não se posicionam tão radicalmente: querem hinos, aceitam e gostam dos cânticos e criticam o comportamento de A e B, mas os aceitam como são.

A é o grupo que, pela vontade de preservar a tradição musical batista e os costumes de comportamento ‘morais’ no culto, resolveu desligar-se da PIB formando a IBM. B, que acaba por estar contido em C, já que não faz nenhum movimento de separação (reúnem-se num mesmo local), é um grupo de opinião forte, e que pode ser caracterizado pelos lemas citados acima: “[o CC] é só pra encher lingüiça...”, ou “O CC é completamente dispensável, é só imposição da tradição”. São aqueles que querem uma renovação de pensamento, comportamento, baseados na liberdade de expressão. Finalmente, C é o grupo que busca o equilíbrio na identidade da tradição, mas, tendo em mente, conscientemente ou não, que a tradição não é fixa, vai mudando, como todas as coisas no mundo vão mudando.

³ C vai caracterizar a PIB como um todo.

Podemos perceber laços de parentela⁴ em A. Esse conceito – parentela - foi trabalhado por Queiroz no contexto do coronelismo no nordeste brasileiro no final do séc. XIX, mas é perfeitamente aplicável ao nosso caso⁵. Na tentativa de entender a separação de A, fui em busca de documentos que mostrassem a formação inicial da IBM. Percebi que a grande maioria dos que se desligaram da PIB tinha mais de 50 anos e possuíam outros laços fora aqueles que se justificavam musicalmente. Na ata de fundação da IBM⁶, temos 22 ex-membros da PIB como membros fundadores dessa nova igreja, distribuídos conforme o gráfico:



Estrutura inicial da IBM. Nas barras da direita, observamos a soma de três estratos anteriores porque as famílias estão ligadas por laços vários.

Devo ressaltar que as famílias F.P e G constituíam grande parte da estrutura hierárquica da PIB desde sua fundação. Durante os ministérios do último e atual pastor da PIB essa situação foi mudando. Novos membros passaram a ser indicados para cargos que poderíamos considerar, ironicamente, como ‘cadeiras cativas’. Mesmo não estando diretamente no espaço do simbólico sagrado, essas posições na diretoria e nos ministérios da igreja parecem conferir um certo status a quem os possui e, conforme é interpretado, esse status se aproxima mais ou menos da dimensão sagrada. Indisposições surgiram nessa motivação de disputa por poder: “Não se pode falar apenas de uma espécie de motivação chamada religiosidade, da mesma forma que não existe apenas uma espécie de inclinação que se possa chamar devoção” (Geertz; 1989b: 71-72).

A parentela pode ser encontrada também em B, mas, principalmente, levo em conta os laços de dependência direta do parentesco entre B e C. B é constituído, na sua maioria, de

⁴ “Esta [a parentela] era formada por um grande grupo de indivíduos reunidos entre si por laços de parentesco carnal, espiritual (compadrio), ou de aliança (uniões matrimoniais). Grande parte dos indivíduos de uma parentela se originava de um mesmo tronco [...] as alianças matrimoniais estabeleciam laços de parentesco entre as famílias, quase tão prezadas quanto as de sangue [...]” (Queiroz; 1990:164-165).

⁵ Os laços de compadrio (espiritual), no caso, podem ser substituídos pelo parentesco da ‘irmandade espiritual’, haja vista todos se tratarem por ‘irmãos’.

⁶ Ata 848 da Assembléia Geral extraordinária da Primeira Igreja Batista de Divinópolis, 24 de setembro de 2004.

adolescentes e jovens cujos pais pertencem a C. Esses jovens são dependentes financeiramente de seus pais, ressaltando ainda a relação de dependência moral: o respeito e obediência. Logo, vejo como complicada a separação de B e C, nesse momento. Apesar de diversificados, B e C demonstram uma ligação de simpatia com o pastor atual e sua forma de administrar e conduzir a igreja. Assim, apesar de um ‘nó’ nas ligações musicais, temos um ‘laço’ nas relações pessoais e ‘hierarquia espiritual’⁷.

Refletindo sobre os nós e os laços

Podemos observar categorias internas e externas no ‘todo cultural’ batista. As categorias externas estão relacionadas diretamente às pessoas que constituem esse todo: faixa etária, níveis socioeconômicos, gênero, gosto, esses são fatores externos e, cada grupo desses fatores, combinados entre si, formam as parciais dessa cultura. Assim, não podemos falar de uma identidade batista baseada apenas nos chamados ‘princípios denominacionais batistas’, mas, na soma desses e da permutação dos fatores externos.

O que pude perceber é o fato de as insatisfações que se formam devido à diferenças de faixas etárias, gosto, pensamento e relacionamento se darem via musical. Em tese, a música, no contexto religioso, não serve aos homens, mas é algo oferecido a Deus, entretanto, ela acaba por servir aos homens também, visto ser produzidas e compartilhadas por eles. Apesar de uma igreja ter em seu discurso os princípios cristãos da união e do amor, a humanidade de cada um faz-nos lembrar que onde existem pessoas existem diferenças, e se essas não são bem administradas, os conflitos surgem.

Referências citadas

- Bíblia Sagrada português-ínglês (NVI – Nova versão internacional). 2003. São Paulo: Vida.
- Geertz, Clifford. 1989^a. “*Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura*”. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, p.3-24.
- _____. 1989b. “*A religião como sistema cultural*”. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, p.65-92.
- Green, Lucy. “*Pesquisa em sociologia da educação musical*” Oscar Dourado (trad.). *Revista da ABEM*, p. 25-35.
- Queiroz, Maria Isaura Pereira de. 1990. “O coronelismo numa interpretação sociológica”. In: *História Geral da Civilização Brasileira – o Brasil Republicano (Tomo III)*. 5^a ed. São Paulo: Berland Brasil, p.155-190.

⁷ Apesar de, segundo os moldes cristãos, cada um ser, espiritualmente responsável por si mesmo, a figura do pastor é como a própria palavra ilustra, um pastor que guia as suas ovelhas, que é responsável por elas.

João do Boi: de menino brincante a Mestre de Cavalo Marinho

Eurides de Souza Santos

euridessantos@gmail.com (UFPB)

Resumo: Este trabalho apresenta aspectos biográficos do Mestre João do Boi, paraibano, aposentado de 68 anos, que mantém um grupo de Cavalo Marinho Infante-Juvenil, em bairro da periferia da cidade de João Pessoa. O texto discute a pertinência da abordagem biográfica, analisando o status e atuação do mestre na sua comunidade, focalizando também as discussões sobre as culturas populares nos diversos setores da sociedade brasileira atual.

Palavras-chave: Mestre João do Boi. Cultura Popular. Cavalo Marinho.

Mestre João do Boi

O paraibano João Antônio do Nascimento Pereira, conhecido por Mestre João do Boi, nasceu em 1938, ano histórico para as pesquisas no campo da cultura popular, marcado pela presença da equipe das Missões de Pesquisas Folclóricas em cidades do Norte e Nordeste brasileiros, inclusive João Pessoa-PB e seus arredores, onde “colheram cantigas de roda e outras expressões musicais, e filmaram as danças de caboclinhos”¹. Mestre João do Boi ficou assim conhecido por ter sido iniciado como mestre na direção de um grupo de Boi de Reis, após uma infância e juventude como brincante, na cidade paraibana de Bayeux. Ao mudar-se para o Bairro do Novaes, em João Pessoa, passou a condução do grupo de Boi para o seu filho, Mestre Pirralhinho, e criou o Cavalo Marinho Infante-Juvenil, reunindo crianças deste novo bairro, onde também trabalhou como funcionário público, atuando na limpeza urbana. Tem na sua formação nomes de destaque para a cultura popular paraibana, tais como os Mestres Paizinho, Gasosa, Roseno e Messias. Ao ser questionado se se considera um mestre, ele responde: “eles que falam que eu sou”². Não sabe ao certo a partir de quando passou a ser conhecido como tal, mas sabe que qualquer pessoa que o procurar no seu Bairro e até fora dele poderá achá-lo através do nome “João do Boi”. Sua assinatura como mestre que não está presente na fala, nem na escrita, pois é analfabeto, evidencia-se através da sua atuação na cultura popular.

Uma vez reconhecido socialmente e reconhecendo a si próprio como tal, o status de mestre que o identifica pode ser compreendido para além do momento da performance, considerando que esta posição social não se configura como uma experiência vivenciada

¹. http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=256&Artigo_ID. Memória do Brasil. Depoimento de Flávia Camargo Toni

² Entrevista concedida por Mestre João ao mestrando Igor Coimbra Rocha do PPGMUS/UFPB.

apenas no ritual, mas, se estabelece como um traço identitário mantido nos diversos espaços do cotidiano. No entanto, este status não corresponde a uma identidade total, fixa ou acabada, pois, entre os diversos lugares que ocupa no ambiente da cultura popular, não são raras as vezes que o Mestre João, além de pandeirista e zabumbeiro, assume a identidade de um dos seus personagens, participando de outros folguedos, principalmente, no papel de Mateus. Mário de Andrade lembra que “no geral (o líder) funde a sua posição técnica de mestre do bailado com a de um dos personagens principais da parte dramática” (1982:65).

No contexto das manifestações da cultura popular, a vinculação do nome do ofício ao nome do mestre, “João do Boi”, além de imprimir um dado de identidade pessoal, configura-se, ao longo do tempo, como um dado de legitimação por parte da sua comunidade. Por este entendimento, podemos afirmar que o estudo biográfico de alguém que é legitimado como um líder numa comunidade, pode nos fazer entender melhor aspectos estudados naquele contexto. Bruno Nettl (1983:283) referindo-se à abordagem biográfica de músicos, destaca o contraste entre o intenso contato dos etnomusicólogos com indivíduos – informantes e mestres – e a insignificante presença de estudos biográficos na literatura etnomusicológica. Segundo ele, além de nos dar informações sobre eles próprios, os mestres/informantes também nos dizem como se vêem em sua própria cultura, fato que pode favorecer melhores esclarecimentos sobre a estrutura da vida musical naquele contexto. Brandão, referindo-se ao saber e autoridade de um mestre das Folias de Reis, afirma que este

conhece, conserva e recria a doutrina: a) acrescentando novos relatos aos já existentes sobre a história exemplar da visitação dos Três Reis; b) produzindo explicações teológicas, éticas e históricas associadas aos relatos que conta e canta; c) ampliando o conjunto de acontecimentos notáveis que confirmam o poder e a legitimidade do seu ritual e do seu trabalho dentro do ritual (1983: 61).

Aspectos como: visão e valorização do agente cultural, status das manifestações populares na comunidade e o próprio interesse na manutenção de elementos da cultura popular podem ser compreendidos a partir da abordagem biográfica dos mestres.

O Cavalo Marinho Infante-Juvenil *de* Mestre João

Enquanto constatamos que a vinculação do nome do ofício ao nome do mestre constitui um fator de legitimação no âmbito do seu contexto cultural, acreditamos que a identificação do folguedo com o mestre, – cavalo marinho infante-juvenil *de* mestre João – mais do que um sentido de posse, sugere a idéia de um estilo pessoal, diferenciando o seu fazer do de outros mestres. No próprio bairro do Novaes temos alguns exemplos: *Capoeira Angola/Palmares* de Mestre Naldinho, *Boi Estrela do Norte* de Mestre Pirralhinho, *Ciranda*

de Adultos de Mestre Mané Baixinho, *Lapinha Menino Deus*, de mestre Nal, *Babau de Mestre Joaquim Guedes* (Pimentel, 2004:94).

Porém, a configuração de um estilo pessoal na cultura popular certamente não constitui um processo estabelecido apenas pelo critério de entendimento e vontade pessoal, ou mesmo, pelo aspecto interno da singularidade do ser que o assina. Este é um processo que se estabelece no conjunto dos fatores pessoais, sociais, culturais, econômicos, religiosos e políticos, envolvendo o folguedo, seus participantes e o próprio mestre. Bakhtin referindo-se ao campo da literatura, afirma que, “o estilo não pode ser casual (...) ele é, acima de tudo, o estilo da própria visão de mundo e só depois é o estilo da elaboração do material” (2003:186-7). A discussão sobre estilo pessoal na cultura popular tem sido polêmica, uma vez que, envolve entendimentos como tradição, memória coletiva, criação comunal, entre outros. Almeida, discutindo a interface entre o coletivo e o individual no estilo folclórico afirma que,

o estilo folclórico vem em grande parte da tradição.No *folk*, o indivíduo se perde, a aceitação coletiva é que assinala as formas, sem embargo de que nelas intervenham fatores pessoais. (...) Não se pode contestar a função criadora individual, mesmo nos primitivos, mas só se afirma quando aceita coletivamente, sem embargo de podermos encontrar rasgos de inspiração pessoal na obra folclórica, por mais que caracterize a forma imitativa, pois a própria invenção se faz na moldura consuetudinária (1974:104).

Perguntado sobre os procedimentos na realização do cavalo marinho, o Mestre João é contundente em afirmar que “faz como aprendeu dos seus mestres”. No entanto, ele tem consciência de que, o cavalo marinho que mantém não corresponde àquele do passado, nem tão pouco, àquele que está na sua imaginação, mas resulta dos recursos humanos e materiais disponíveis a cada tempo, ou mesmo, a cada apresentação. Sendo assim, o Cavalo Marinho de Mestre João do Boi define-se pelo conjunto de meninos e meninas participantes, pelas peças e tonalidades das cores que ele utiliza na indumentária, pela voz do Mestre e dos participantes, pelo timbre dos instrumentos, pelo texto que é improvisado a cada apresentação, além do repertório que vem dos antigos mestres, entre outros fatores. Neste conjunto, permeia o protagonismo do mestre com atos continuados de re(criação).

Um todo de música, dança e drama.

Quem passa pela rua Santo Antônio, bairro dos Novaes, no começo das noites das quartas e sextas-feiras pode, de longe, ouvir os sons de crianças entrando e saindo da sala principal, na expectativa de participar do ensaio, que começa com a chegada de todos que fazem o folguedo. O ensaio é realizado na casa de número 107, espaço que tem sido utilizado por outros grupos de cultura popular do bairro. Quando estão músicos e personagens reunidos,

o Mestre manda que os brincantes se vistam e se posicionem para iniciar a encenação. No passado, apenas meninos participavam da brincadeira, mas o grupo atual conta com a presença de meninas fazendo o papel das damas. O grupo é formado por crianças de 7 a 13 anos, que o mestre divide em dois, o infantil de 7 a 9 anos – que ele chama carinhosamente de *pirralhos*, cujos ensaios acontecem na sexta-feira; e o juvenil de 10 a 13 anos, nas quartas-feiras, ambos às 19h. O Cavalinho Marinho Infante-Juvenil do Mestre João é composto de Mestre, Arlequim, Mateus e Catirina, posicionados ao centro; contramestre, segundo e quarto galante, primeira, terceira e quinta dama na ala direita; e primeiro, terceiro e quinto galante, segunda, quarta e sexta dama, na ala esquerda. Além destes, fazem parte as seguintes figuras: Véia, Mané Chorão, Abana Fogo, Pisa Milho, Bode, Cavalinho, Boi, Burra, Totonha, Véio Friento, Valentão e Corpo Morto, que aparecem ao longo da encenação dependendo do tempo concedido para a apresentação. Uma apresentação completa, segundo o Mestre, dura cerca de duas horas.

O conjunto dos músicos não é considerado parte integrante do folguedo, e sua constituição, pode depender da disponibilidade de músicos. Mestre João afirma que no passado brincavam acompanhados de rabeca, pandeiro e reco-reco. Com a morte do músico, João Rabequeiro, o Mestre Maciel o substituiu, tocando bandolim. Os demais instrumentistas são: Mestre Inácio que toca o triângulo; Mestre Mané Baixinho, reco-reco; e Sr. Antônio, pandeiro. Apesar da ideia de não pertencimento dos músicos ao folguedo, uma vez que, são profissionais contratados para tocar, a concepção que se tem do cavalo marinho, e outras danças dramáticas, seja a partir de uma visão interna ou externa, é de um todo composto de música, dança e drama.

Conclusão

A abordagem biográfica tem sido discutida por estudiosos das ciências humanas que questionam sua relevância ou mesmo validade como um instrumento eficaz de pesquisa socio-cultural, avaliando a possibilidade que este tipo de estudo tem de retratar a pluralidade de campos presentes num contexto. Giovanni Levi questiona a construção por parte do biógrafo de “modelos que associam uma cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões sem incertezas (1996:169). Por sua vez, Bourdieu destaca a necessidade de reconstrução do contexto em que age o indivíduo, assegurando que, “os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado” (1996:189-90).

Com base nestas reflexões, vale salientar que, enquanto delineamos a biografia de Mestre João dentro de um campo harmonizado com ações dinâmicas, positivas e cronologicamente ordenadas, defendendo uma idéia de legitimidade, não desprezamos o fato de que, o seu protagonismo como agente da cultura popular se estabelece num universo de contradições, confrontos e negociações. Entre outros aspectos, podemos ressaltar que apenas recentemente, e de forma ainda acanhada, as culturas populares têm sido foco da atenção de setores da sociedade brasileira, para as quais e com as quais se discutem políticas públicas, na tentativa de reconhecer o seu papel dinâmico, ativo, autônomo e integrante do que podemos chamar de brasilidade. Por sua vez, a Etnomusicologia brasileira recente procura enfatizar a importância de se registrar histórias de vidas, de modo a fazer justiça às autoridades locais, dando-lhes funções de interlocutores e mesmo de pesquisadores de sua própria cultura, abandonado aos poucos a idéia de simples informantes³. Este é um caminho positivo que nos permitirá avançar no propósito de estudar os sons humanamente organizados.

Referências citadas

- Almeida, Renato. 1974. *“A inteligência do folclore”*. 2.ed. Rio de Janeiro: Americana.
- Andrade, Mário. 1982. *“Danças dramáticas do Brasil”*. Vol.1. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Bakhtin, Mikhail. 2003. *“A estética da criação verbal”*. São Paulo: Martins Fontes.
- Blacking, John. 1973. *“How musical is man?”*. Seattle: University of Washington Press.
- Bourdieu, Pierre. 1996. *“A Ilusão Biográfica”*. In: Ferreira, Marieta de Moraes; Amado, Janaína. (orgs). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. p. 183-191.
- Brandão, Carlos Rodrigues. 1983. *“Casa de escola”*. Campinas: Papyrus.
- Levi, Giovanni. 1996. *“Usos da biografia”*. In: Ferreira, Marieta de Moraes; Amado, Janaína. (orgs). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. p.167-182.
- Nettl, Bruno. 1983. *“The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts”*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Pimentel, Altamar de Alencar. 2004. *“Boi de reis”*. João Pessoa, s.ed.

³ http://www.abetmusica.org/mural/chamada_3encontro.html.

Musica Brasileira étnica e folclórica em 78 rotações: um breve paralelo entre três selos fonográficos

Evaldo Piccino

evaldopshell@hotmail.com (UNICAMP)

Resumo: Embora contemporâneos, os pioneiros selos fonográficos: Discoteca Pública Municipal, Prefeitura do Distrito Federal e Native Brazilian Music, possuíam características diferentes sob vários aspectos.

Os três selos eram parte integrante de projetos culturais de diferentes esferas do setor público que contavam em sua concepção e desenvolvimento com importantes personalidades do cenário artístico e intelectual. As diferenças começam na própria natureza desses projetos (cultural, política, educativa) que envolviam desde ideais modernistas de Mário de Andrade e Villa-Lobos até a política norte-americana de boa vizinhança em uma de suas missões culturais liderada por Leopold Stokowsky.

As diferenças também se fazem presentes pela forma de coleta das gravações, pela predominância de gravações de naturezas diferentes, chegando aos gêneros musicais (música étnica e música popular urbana ou erudita sobre temas étnicos ou folclóricos).

A comunicação pretende traçar um breve paralelo entre os selos, abordando alguns destes aspectos e pontuando diferenças e semelhanças. O trabalho é fruto de uma pesquisa fonográfica e não propriamente etnomusicológica.

Palavras-chaves: Selos fonográficos. Música étnica. Música folclórica. Discografia em 78 rpm

Por força das circunstâncias, a catalogação das gravações Brasileiras em 78 rotações (Azevedo, 1982) contemplou as somente as séries comerciais de gravadoras, deixando de fora estes três importantes selos que continham pela primeira vez de maneira sistemática música brasileira étnica e folclórica.

Os fonogramas do Selo Native Brazilian Music foram lançados no Brasil em LP em 1987, pelo [Museu Villa-Lobos](#). O Selo Discoteca Pública Municipal teve seus fonogramas catalogados por Carlini e Leite (Carlini e Leite, 1993) ao passo que o Selo Prefeitura do Distrito Federal permaneceu durante décadas ignorado até as investigações do pesquisador Flávio Silva, nas quais como pesquisador fonográfico e profissional de arquivo sonoro tive o privilégio de colaborar. O envolvimento com projetos da Discoteca Pública Municipal somados ao contato com trabalho da pesquisadora Daniella Thompson sobre Selo Native Brazilian Music me instigaram a escrever este artigo, comparando brevemente estas três pioneiras ocasiões em que discos serviram de instrumento para projetos culturais.

Um breve perfil dos selos e dos fonogramas

As gravações do Selo Native Brazilian foram feitas em matrizes de acetato em um estúdio móvel a bordo do Navio S.S. Uruguay, ancorado no Rio de Janeiro em agosto de 1940. No mesmo ano foram prensados e comercializados nos E.U.A. pela Columbia Records em dois álbuns de quatro discos inéditos no Brasil até o lançamento em LP pelo [Museu Villa-Lobos](#). A supervisão ficou por conta do Maestro Leopold Stokowsky, com a colaboração de Villa-Lobos, Donga e cartola.

Total da série: dezessete fonogramas, dez de música urbana, Duas “fantasias sobre macumba” - na classificação de Marília T. Barboza da Silva (Silva e Oliveira Filho, 1979) - interpretados por João da Bahiana e Janir Martins, duas Macumbas e corima, todas de autoria atribuída à Donga e José Espinguela e interpretadas Zé Espinguela e Grupo do Pai Alufá - pai-de-santo e importante pioneiro do samba e seu grupo que geralmente tocava em festas, fossem elas sagradas ou profanas, segundo Daniella Thompson (Thompson, 2000).

Também compõem a série cantos ameríndios interpretadas por professores do Orfeão Villa-Lobos (Brazilian Indian Singers no selo dos discos): “Nozani-Ná” - incluída em “Canções Típicas Brasileiras” (1919) de Villa-Lobos, “Teiru” - gravado por Roquete Pinto em 1912 e “Canidé Ioune” - recolhido por Jean de Léry em 1553, os dois últimos ambientados por Villa-Lobos em 1926 em “Três Poemas Indígenas”.

As gravações do Selo Prefeitura do Distrito Federal foram feitas em Matrizes de acetato na Rádio-Escola da Prefeitura do Distrito Federal do Rio de Janeiro entre 1940 e 1944 e prensados pela RCA em 3 ou 4 álbuns contendo de 10 a 14 disco cada. Foram encontrados até o momento 49 discos por Flávio Silva. (álbum I: Música nas Escolas Brasileiras e Álbum II: Música Heróica Brasileira).

A maior parte dos fonogramas da série era de hinos, músicas de caráter cívico-religioso, sambas de caráter cívico, dobrados, aberturas interpretados por Orfeões e Bandas Recreativas de diferentes Instituições de Ensino do Rio de Janeiro além de música erudita e uma exaltação a Duque de Caxias, um discurso de Getúlio Vargas e uma narração sobre a História do Hino Nacional Brasileiro.

O folheto do Álbum número I também menciona melodias sincretizadas a exemplo de “Nigue-Ninhas- A melodia é sincretização do ameríndio, espanhol, holandês, francês e negro africano para servir ao problema de educação folclórica escolar”, músicas originais de caráter recreativo e música baseada em tema folclórico e também as classificadas como ameríndias: “Nozani-Ná” e “Canidé Ioune”, as mesmas que constam em *Native Brazilian Music*.

As gravações do Selo Discoteca Pública Municipal foram lançadas pela instituição de mesmo nome, pertencente do recém-criado Departamento de Cultura de São Paulo dirigido por Mário de Andrade. Datam do período entre 1937 e 1946 e são divididas em três séries:

Série Arquivo da Palavra (AP): dividido em duas sub-séries: Homens ilustres do Brasil: 3 discos com registros da voz de pessoas representativas do cenário artístico e intelectual do Brasil e Série Pronúncias Regionais do Brasil: dezessete discos com locuções de pessoas de sete zonas fonéticas nas quais foi dividido o Brasil. Esta sub-série serviria de subsídio para um estudo comparativo das dicções das diversas regiões do país apresentado I Congresso da Língua Nacional Cantada (São Paulo, 1937) visando a adoção de uma pronúncia padrão para o canto em língua portuguesa.

Série Música Erudita (ME): Vinte e um discos de música erudita nacional gravados em estúdio entre 1936 e 1945. Sete destas obras foram inspiradas ou baseadas em melodias populares, seis registradas por Mário de Andrade em “Ensaio sobre a Música Brasileira” de 1928 e uma por Manuel Querino na Bahia nos Anais do V congresso Brasileiro de Geografia de 1916.

Série Folclore Musical (FM): 115 discos lançados em 1946 e gravados em campo pelo Departamento de Cultura em discos de acetato e industrializados pela Columbia e RCA. Foram gravadas melodias de congada e Folia de Reis pelo Rancho Mineiro de Congada de Lambari (MG) nas festas do Divino Espírito Santo em Santo Amaro. Os outros 106 discos foram masterizados com melodias coletadas em 1938 pela Missão de pesquisas folclóricas, que viajou pelo Norte e Nordeste do país. Esses fonogramas são de danças dramáticas e religiosas - segundo a classificação de Oneyda Alvarenga (Alvarenga, 1942): Xangô (PE), Tambor de Mina (MA), Tambor de Crioulo (MA), Catimbó (PB), Babassuê (PA), Pajelança (PA) – classificados originalmente como “música de feitiçaria”- Caminda (PB), Cabocolinhos (PB), Barca (PB), Nau Catarineta (PB), Bumba-meu-boi (PE, PB e MA), Reisado (PB) e Reis de Congo (PB) e Praiá (PE).

Contexto dos Projetos Culturais

Segundo a pesquisadora Daniella Thompson (Thompson, 2000). – que graças a seu ávido interesse e esforço conseguiu localizar as matrizes originais dos discos nos E.U.A. – a série *Native Brazilian Music* foi um instrumento utilizado a serviço da política de boa vizinhança dos E.U.A. para evitar alianças de seus vizinhos americanos com os alemães.

Coloca a autora que a manifestação desta política de boa vizinhança, introduzida pelo presidente Roosevelt, se manifestou de diversas formas, entre elas a cultural. Enumera então

as missões culturais americanas citando as feitas por Walt Disney, que produziu filmes animados como “Alô Amigos” (1942) e Orson Welles em sua mal sucedida filmagem de “It’s All True”.

Cumprindo assim essa missão Leopold Stokowsky viajou com a All-American Youth Orchestra a bordo do navio S.S. Uruguay da American Republics Line operado pela Moore-McCormack Line realizando apresentações e gravações no Brasil, Argentina, Uruguai e alguns países da América do Sul.

Nos selos Discoteca Pública Municipal e Prefeitura do Distrito Federal estão presentes dois ideais modernistas identificados por Francisco Foot Hardman: a Redescoberta do Brasil (o próprio Mário de Andrade é quem identifica na Missão de Pesquisas Folclóricas a continuação de suas viagens que culminaram em “O Turista aprendiz” e a primeira viagem à Minas Gerais em 1924 que denominou de descoberta do Brasil) e o papel nacionalista regenerador do estado. Transcrevo os trechos de Hardman (Hardman, 1991: 289, 294)

Entre projeções futuristas e revalorizações do passado, escritores do Brasil na passagem do século tentavam fazer o que o modernismo depois, adotaria como programa: redescobrir o país. [...]

Paradoxalmente, no entanto, é verdade que o “futurismo tecnológico” e urbano de algumas utopias literárias do período, no espaço citadino das fronteiras civilizacionais, resvalou, muita vez, na direção de um nacionalismo conservador, já que nelas, além da técnica, de ciência e da educação, reconhece-se peso central do papel “regenerador” da igreja e do estado.

Uma outra tônica, presente tanto em Mário de Andrade quanto em Villa-Lobos, é a dicotomia Música Popular Urbana versus música elevada ou música pura e os perigos da contaminação entre ambas. Ao analisar e idealização da Missão de Pesquisas Folclóricas, coloca Carlini (Carlini, 1994) citando Mário de Andrade e Paulo Duarte:

A necessidade e “(...) a importância da colheita urgente dessas manifestações populares que, infelizmente, tendem a desaparecer(...)”, apontadas no discurso de Paulo Duarte à Assembléia Legislativa, refletem uma questão problemática que ganhou proporções nas primeiras décadas do século XX: a dualidade crescente entre a música folclórica rural, anônima, funcional, espontânea, “(...) salvaguarda dos valores ocultos e puros da nacionalidade brasileira vista como um todo homogêneo (...) versus música popular urbana emergente nos grandes centros como São Paulo e Rio de Janeiro, “influência deletéria” no dizer de Mário de Andrade, fruto das “(...) camadas subalternas influenciadas pelos imigrantes, impura, desorganizadora da visão centralizada e única da cultura nacional, preconizada pelos modernistas da década de 20 (...).

Já Flávio Silva (Silva, 2006: 1) identifica nas raízes do selo Prefeitura do Distrito Federal a influência de intelectuais que, desde os anos vinte, discutiam o caráter cultural e edu-

cativo o disco como Roquette Pinto, Lorenzo Fernández e Luciano Gallet. Este último o publicando em março de 1930 artigo “Reagir”, “contra a decadência da música motivada pela atuação “solerte” das rádios, das gravadoras de discos e das editoras de música, que privilegiavam a música de péssima qualidade, feita pelos “mestres de assovio”, “cantores ignorantes”, etc”. Silva enxerga aí clara referência à música popular e associa o artigo ao desencadeamento de “um movimento envolvendo elites musicais do Rio e SP, que preconizava um levantamento do gosto popular, tendo como um dos pontos de partida a prática do canto coral na escola primária.” Silva faz ainda duas citações nesse sentido: uma declaração de Villa-Lobos de 1934 sobre a utilização de Discos na educação musical (Villa-Lobos apud Silva, 2006: 10):

Foi estabelecido um plano por meio de confronto entre a música popular e a elevada. A primeira aparece apenas para despertar a atenção do público que, de outra maneira, não chegaria a ouvir música pura, pela qual o interesse inicial seria diminuto. Futuramente, outro critério será estabelecido organizando-se audições progressivas [de discos]

E uma do Secretário Geral de Educação e Cultura de Prefeitura do Distrito Federal entre 1940 e 1942 Coronel Doutor Pio Borges, sobre a finalidade do álbum número I daquele selo: “divulgar o grande patrimônio da música brasileira, principalmente daquela que concorre para formação espiritual do povo. Visava também concorrer para sanear, no broadcasting nacional, tudo que desperta idéias malsãs nocivas à educação do povo” (Borges apud Silva, 2006: 11)

Produção final

É preciso não perder de vista que um selo fonográfico tem por finalidade o lançamento de discos que são, em última análise, a produção ou o produto final, seja dos selos, seja dos projetos aos quais se vinculam. Analisando assim a natureza dos projetos associada ao teor dos fonogramas industrializados, é possível ao menos esboçar as finalidades específicas de cada um dos selos.

No caso do selo Prefeitura do Distrito Federal a finalidade é declaradamente educativa, dessa forma, os fonogramas têm o objetivo mais de servir à formação dos estudantes, do que à informação em si, daí talvez a opção por fonogramas com obras baseadas em temas de música étnica ou folclórica coletados, que dividem espaço com hinos e uma diminuta fração de música erudita.

Já no selo Discoteca Pública Municipal, embora também predomine a intenção do papel nacionalista regenerador do estado, o objetivo de formação parece menos intencional. Mesmo na sub-série Pronúncias Regionais do Brasil que visava a adoção de uma pronúncia

padrão para o canto em português a preocupação parece ser menor com a formação que com a produção artística do país.

Embora na séria Música Erudita (ME) também se note uma presença maciça de obras baseadas em temas de música étnica ou folclórica coletados, predomina quantitativamente os fonogramas coletados em campo, que passam assim a ser, o que se possa chamar do produto ou produção final. Dessa forma, sendo a preocupação maior com a produção, o caráter do selo pode ser considerado mais cultural e de informação, vinculados com o ideal modernista de re-descobrir o Brasil .

Caso bastante diferente é o do selo *Native Brazilian Music* que pretendia um intercâmbio de caráter político-diplomático e, optou por obras baseadas em temas de música étnica ou folclórica escolheu-as na forma de Música Popular urbana, que predominaram no selo com temáticas diversas e possuíam maior alcance de popularidade.

Referências citadas

Alvarenga, Oneyda 1942. “*A Discoteca Pública Municipal*”. Revista do Arquivo Municipal 87.

Azevedo, Miguel Angelo de et al. 1982. “*Discografia Brasileira 78 RPM*”. Rio de Janeiro: FUNARTE.

Carlini, Álvaro L. R. S. et al. 1993. “*Catálogo-Histórico-Fonográfico da Discoteca Oneyda Alvarenga*”. Centro Cultural São Paulo. São Paulo

Carlini, Álvaro L. R. S. 1994. “*Cantem lá que gravam cá - Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*”. (Dissertação de mestrado em História Social): FFLCH-USP. São Paulo

Hardman, Francisco Foot. 1991. “Antigos Modernistas”. In: *Tempo e História*. São Paulo: Cia. Das Letras.

Silva, Flávio. 2006. “*O Álbum ‘Música nas Escolas Brasileiras’ e Outras Gravações de 1940-1944*”. Revista Brasileira. 23: 8-17.

Silva, Flávio. (ed.). 2006 “*Digressões Complementares ao Artigo na Brasileira*”. Rio de Janeiro.

Filho, Arthur L. Oliveira et al. 1979. “*Filho de Ogum Bexiguento*”. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, Thompson, Daniella. 2000. “Caçando Stokowski”. Blog da autora.

<http://daniellathompson.com/Texts/Stokowski/Cacando_Stokowski.htm> [consulta: 12 de maio de 2002].

Jairo (coord). 1987. “*Native Brazilian Music*”. L.P. Museu Villa-Lobos, MVL 0033, Rio de Janeiro, Brasil.

O olhar etnomusicológico: aspectos sobre etnomusicologia e cinema

Ewelter Rocha

ewelter2@yahoo.com.br (UECE)

“Não vemos o que alguém decidiu que não deveríamos ver, ou que os criadores destas imagens não viram. E acima de tudo, não vemos o que não queremos ver”. (Carrière, 1955: 58)

Resumo: Dois enfoques básicos sintetizam a presente pesquisa: o olhar do pesquisador, suas escolhas, pontos de vista, o planejamento da pesquisa de campo em favor das singularidades da abordagem metodológica a ser aplicada na pesquisa; a “(re)produção” desse olhar por meio de instrumental específico: sons, imagens e movimentos, o aproximar-se da realidade crua ou a construção de uma “nova realidade” ao bem da pesquisa. Enfim, a pesquisa discute o olhar etnomusicológico voltado à formatação de uma etnografia audiovisual tendo como principal ferramenta o aporte cinematográfico. São tomados como pressupostos teóricos, abordagens que relacionam música e contexto (*music as culture, the study of people making music*) e as teorias sobre filme etnográfico e antropologia fílmica, tendo como finalidade principal a documentação e análise do fenômeno musical em todas as suas instâncias significativas.

Palavras-chave: Audiovisual. Imagem. Cinema. Vídeo. Filme.

1. A música além do sonoro

As bases para a fundação de uma ciência que pretendesse preencher as lacunas deixadas pelos estudos da musicologia européia no que tange, principalmente, ao enfoque secundário dispensado à tradição oral, necessitavam abraçar com igual importância os domínios do fenômeno musical enquanto objeto sonoro-acústico e o empreendimento cultural a ele integrado. Tal pretensão carregava intimamente a missão de desenvolver um corpo metodológico adequado aos fundamentos teóricos no que alude à pesquisa de campo (registro e documentação) e análise do seu objeto. Assim, na medida em que se legitimava a formatação de uma ciência etno-musicológica que conferisse à música de tradição oral um status sócio-cultural além do exotismo ou do primitivo, e que a vislumbrasse enquanto fenômeno relevante para a cultura, seja no âmbito de simples entretenimento, seja na tradução de simbologias essenciais à manutenção social, mais freqüentes e relevantes tornaram-se as discussões acerca de novos mecanismos que dessem conta do estudo da música na cultura.

Herdeira dos embates teóricos da musicologia comparada, a etnomusicologia americana do pós-guerra recupera a discussão acerca da polarização teórica que se afigurava a partir dos pressupostos teóricos de seus representantes mais eminentes, Merriam e Hood. O primeiro propunha uma musicologia do contexto a partir de uma análise sócio-cultural do objeto, o segundo, uma musicologia do produto, entendendo etnomusicologia como uma ciência diri-

gida para uma compreensão da música em seus próprios termos e também para a compreensão da música em sociedade. Cabe apenas ressaltar que enquanto a perspectiva antropológica de Merriam era aplicada a estudos de tribos africanas, o trabalho de Hood centrava-se na música de Java, portadora de história e notação, o que exigia pressupostos metodológicos que considerassem as peculiaridades de cada sistema. Enquanto a necessidade de se empreender uma abordagem integral de música e contexto e sobre a articulação entre produção musical e comportamento humano Merriam (1964: 6) observa: “*Music sound cannot be produced except by people for other people, and although we can separate the two aspects conceptually, one is not is not really complete without the other*¹.”

Essas discussões, aqui citados apenas seus representantes pioneiros, são ainda frequentes no campo de estudo da etnomusicologia. Não compete a este artigo a tarefa de retomá-las, mas, valer-se delas para embasar a dificuldade de se empreender uma documentação de fenômenos sócio-culturais que colocam sobre a música suas principais preocupações. A própria definição da etnomusicologia como um campo de conhecimento, que acolhe aspectos do contexto e da música em seu processo analítico, encontra dificuldades no que se refere ao estabelecimento de um método que se mostre eficaz a tal pressuposto. Por conseguinte as técnicas de registro em pesquisa de campo também encontram obstáculos na documentação do fenômeno quando se aplica uma postura que visa a integrar os diversos aspectos conexos ao domínio musical. É neste setor específico que postulamos uma discussão sobre o uso da ferramenta cinematográfica para auxiliar na documentação de campo em etnomusicologia.

2. Imagem e ciência

Não se podem considerar recentes os primeiros estudos que propunham refletir sobre uma interlocução consistente entre audiovisual (cinema) e ciência. Vejamos por exemplo a produção cinematográfica da Rússia revolucionária, particularmente a obra de Eisenstein no que alude aos estudos relativos a uma “inter-semiótica” que visava a trazer para o cinema, particularmente para sua teoria dialética da montagem, conhecimentos e experimentos realizados em outros segmentos artísticos, como a literatura e o ideograma japonês. Essas pesquisas apontam para um processo de compreensão da imagem animada que se valendo de conhecimentos oriundos dos domínios da imagem-fixa – pintura, escultura, arquitetura, dentre outros, construirá novos paradigmas acerca da análise e da aplicação da imagem-movimento, seja enquanto empreendimento estético, seja como recurso de documentação científica.

¹ O som musical não pode ser produzido exceto por pessoas para outras pessoas, e, embora possamos separar os dois aspectos (sonoro e cultural), conceitualmente, um não está completo sem o outro.

Quando do florescimento dos estudos sobre o aparato audiovisual como ferramenta de documentação e análise científica observava-se a diversidade de posturas sobre sua utilização, o que de forma alguma obstou a prolífica produção da imagem animada, quer como complemento auxiliar a uma análise clássica, textual, quer na modalidade de pesquisa científica autônoma, abrindo o caminho para legitimar um campo de conhecimento, cujo *status* eleva-se de um eficiente dispositivo de captação ou representação do real, a uma disciplina digna de fundamentação e metodologia específicas.

O questionamento sobre o desenvolvimento de uma escrita audiovisual com aplicabilidade em Etnomusicologia deve ser antecedido por duas reflexões prévias: uma que questiona a aplicabilidade irrestrita dos mecanismos técnicos e pressupostos teóricos advindos dos estudos sobre o cinema etnográfico com finalidade científica; outra, referindo-se à própria viabilidade da documentação fílmica aplicada a pesquisas que deposite no domínio do sonoro sua preocupação principal. Cumpre observar que se o conhecimento produzido em etnografia visual suprir plenamente as exigências da documentação de campo em etnomusicologia, um estudo nos moldes aqui propostos, ou seja, que defende a existência de singularidades na geração de imagens animadas de caráter especificamente etnomusicológico, ficaria resumido a selecionar dentre os fundamentos de etnografia visual sobre documentação fílmica aqueles aplicativos mais apropriados à documentação etnomusicológica. É, portanto, essencial conhecer as discussões sobre os mecanismos utilizados pela documentação fílmica com finalidade científica para averiguar a aplicação destes em etnomusicologia.

Margaret Mead, uma das pioneiras na inclusão do registro filmográfico no processo de investigação científica observava uma antropologia presa às informações e que negligenciava, em certa medida, a importância do acontecimento. A antropóloga defendia que o filme, enquanto escrita audiovisual, permite anotar, conservar e repetir de modo a analisar detalhadamente as situações sociais (Mead, 1975). A imagem fílmica, ao mesmo tempo em que é instrumento no momento de sua geração, converter-se-á em objeto quando de sua exibição como fonte de material coletado em campo. Assim, tanto o homem, tomado aqui em conjunto com o entorno cultural, como a imagem sobre ele produzida serão objetos de estudo, o que imprime ao processo de registro uma dupla preocupação. Primeiro, a realização de escolhas compatíveis com o objeto e com o caráter da “escrita” a ser posteriormente montada, seja no âmbito técnico – planos, angulações, tempo de cada quadro, etc., seja, na captação da completude do fenômeno a partir da seleção de aspectos sabidos ou suspeitados relevantes para a comprovação ou investigação empreendida pela pesquisa. Segundo, o que será mostrado em destaque, e conseqüentemente, o que será desprezado.

3. O olhar etnomusicológico

A epígrafe de Carrière adverte com propriedade acerca da produção de informação através de uma escrita pautada no o discurso audiovisual. Aplicando-a ao domínio da filmografia dedicada à documentação científica invocam-se ainda maiores cautelas, haja vista a preocupação com aspectos de relevância no processo investigativo. Primeiramente, o olhar do pesquisador: suas escolhas, pontos de vista; o planejamento em favor das singularidades de sua visão acerca da pesquisa, e mais, sua argúcia na percepção do novo, do imprevisto, do intempestivo, possíveis relevantes dignos de documentação para análises posteriores. Posteriormente, a “reprodução” desse olhar por meio de instrumental específico: sons, imagens, movimentos; o aproximar-se da realidade crua ou a construção de uma “nova realidade” ao bem da pesquisa. Transitam por estes cuidados e dilemas a produção de imagem com finalidades de investigação científica, particularmente, o registro audiovisual para a documentação e análise etnomusicológica.

Para a documentação musical a partir de uma “etnografia visual” deve-se antes penetrar na relação entre o fenômeno sonoro com o meio eficiente². Artifícios dos quais a imagem se vale para realçar aspectos da plástica visual, como angulações, alternância de planos, planos seqüência, proximidade e distanciamento, câmera lenta, a depender da “imagem sonora” que se quer captar ou construir, encontram paralelos no domínio musical. Alteração de andamento, aplicação de filtros, observância de gestos adjacentes à prática musical ao invés da documentação da fonte sonora, o registro do comportamento nativo a partir do contato com outros sistemas musicais. Enfim, construir uma escrita audiovisual aplicada exclusivamente a problemas que envolvam substancialmente uma reflexão acerca do conhecimento sobre a música na cultura pelo qual perpassa a pesquisa.

Em estudos sobre mudança musical, por exemplo, em detrimento de uma continuidade temporal lógica da narrativa, pode-se optar por *inserts* de áudio ou audiovisual de documentos antigos, entrevistas, performances, os quais se estabeleçam enquanto material de análise ou como provas de aspectos detectados pela pesquisa. Assim a decupagem³ será direcionada para confeccionar um tecido audiovisual que favoreça a comparação de excertos, performances, entrevistas, etc. A utilização de recursos de edição de áudio podem ser úteis: redução/aumento de andamento com preservação da frequência original em computador sincronizado ou não com câmera lenta/ou rápida; a captação sonora em sistema multipista para me-

² Claudine de France utiliza esta expressão para designar os elementos “cuja presença é diretamente necessária à efetivação da atividade do agente”. (1998: 36)

³ Construção efetiva de um espaço-tempo próprio ao cinema. (Xavier, 1984: 28)

lhora independência, controle e análise de parâmetros relevantes à pesquisa; *inserts* de imagens e/ou músicas antigas ou contemporâneas relevantes no processo de comparação e análise. Enfim, a documentação fílmica de aspectos próprios da etnomusicologia exige um tratamento apropriado às sutilezas do universo musical, seja na captação, seja na montagem, compatível com a natureza das questões examinadas. Ou ainda, que a despeito da subjetividade do pesquisador, possa traduzir o olhar etnomusicológico ao qual a pesquisa está submetida.

Entre a produção de conhecimento em etnomusicologia e a aplicação de mecanismos capazes de adentrar e documentar as relevâncias sutis presentes nas informações e nos processos irrompem inúmeros obstáculos e até impedimentos, que exigem do pesquisador uma habilidade no manejo de ferramentas distintas, dos quais a documentação fílmica, é uma das mais importantes, principalmente, quando atrelada ao fenômeno musical existe uma *mise-en-scène* que importa tanto quanto aquele para o desvelamento de questões sobre música e contexto significativo.

4. Referências citadas

- Carrière, Jean-Claude. 2006. “*A Linguagem secreta do cinema*”. Trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Feld, Steve. 1975. “*Ethnomusicology and visual communication*”. *Ethnomusicology*, 20/2: 293-325.
- France, Claudine de. 1998. “*Cinema e antropologia*”. Trad. Március Freire. Campinas: Ed. da UNICAMP.
- Lühning, Angela. 1991. “*Métodos de trabalho na etnomusicologia: reflexões em torno de experiências pessoais*”. *Revista de Ciências Sociais*. 22 (1/2): 105-126.
- Mead, Margaret. 1975. “Visual anthropology in a discipline of words”. In: *Paul Hockings. principles of visual anthropology*. The Hague: Mouton, 3-10.
- Merriam, Alan P. 1964. “*The anthropology of music*”. Evanston: Northwestern University Press.
- Nettl, Bruno. 1983. “*The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts*”. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Xavier, Ismail. 1984. “*O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência*”. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Padrão Benjor: o “esquema novo” do samba na década de 1990

Felipe da Costa Trotta

felipetrota@superig.com.br (UFPE)

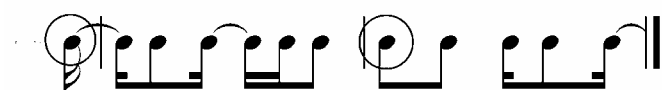
Resumo: O mercado de música na década de 1990 se caracterizou fortemente pela veiculação massiva de três gêneros musicais de grande projeção nacional: o sertanejo, o *axé music* e o pagode romântico. Em comum entre eles, a intenção de mesclar práticas e referências reconhecidamente “brasileiras” com elementos das músicas disponibilizadas internacionalmente pela indústria do entretenimento. No âmbito da categoria musical samba, os grupos de pagode romântico desenvolveram uma estética propositalmente diferente para o gênero, que teve como base a adoção de um padrão rítmico diferente do característico. Em parte significativa do repertório do pagode romântico, o *paradigma do Estácio* (termo cunhado por Carlos Sandroni para definir o ritmo característico do samba) é substituído por um outro padrão, inspirado nas levadas da obra de Jorge Benjor. Assim, os grupos de pagode romântico promoveram um afastamento do ambiente simbólico do “fundo de quintal”, aproximando-se da música *pop* veiculada massivamente no mercado. Com isso, conquistaram público numeroso e abriram caminho para um alargamento estético nas fronteiras do samba, que foi decisivo para a amplificação do gênero pela sociedade.

Palavras-chave: Samba. Pagode romântico. Ritmo. Gêneros musicais. Mercado.

O samba e seu padrão polirrítmico

Dentre todos os elementos que identificam um determinado gênero musical, podemos afirmar que o ritmo ocupa um papel de destaque. No samba, a “batida” básica foi nomeada por Carlos Sandroni de “paradigma do Estácio”, por ter sido desenvolvido pelos sambistas do Largo do Estácio, por volta dos anos 1930 (Sandroni, 2001:36). Este *paradigma* tem como marca principal um forte componente de deslocamento em relação à métrica do compasso binário, ou seja, uma tendência à *contrametricidade*, caracterizada pela alternância entre uma nota antecipada no início de um compasso e o ataque “na cabeça” do compasso seguinte, estabelecendo um contínuo reafirmar e subverter a métrica do compasso⁴.

⁴ A posição dos ataques antecipados e “na cabeça” definem, segundo Mukuna, a divisão do ciclo rítmico em duas partes, que se iniciam nesses ataques acentuados. Se considerarmos a unidade mínima de subdivisão, o ciclo todo tem 16 ataques, sendo dividido irregularmente em uma parte de 7 e a outra de 9 (Mukuna, 2000:104). Essa irregularidade corresponde ao conceito de *imparidade rítmica*, cunhado por Simha Arom, que define a divisão em grupos *ímpares* de uma totalidade rítmica *par*. Essa imparidade estaria presente em várias práticas musicais africanas (sobre essa discussão, ver: Sandroni, 2001:24). Vale destacar que o mesmo ciclo rítmico foi encontrado nos estudos de Samuel Araújo, que identificou sua importância pela preocupação dos diretores de bateria em aprimorar ao máximo sua execução nos ensaios (Araújo, 1992:147).



A utilização do *paradigma do Estácio* no samba não se restringe ao acompanhamento, ocorrendo também nas melodias e contracantos. Porém, no que diz respeito ao acompanhamento percussivo, é possível afirmar que o padrão básico do samba não é exatamente um padrão rítmico, mas *polirrítmico*. O samba se caracteriza e se torna reconhecível também pela simultaneidade entre o *paradigma do Estácio* e a marcação do surdo no segundo tempo de cada compasso e com a continuidade do pandeiro (ou ganzá, chocalho, caixa, repique ou algum outro instrumento médio-agudo responsável pela subdivisão do tempo). É essa organização temporal sincrônica e contínua que se fixa como modelo referencial para classificação do samba.

PADRÃO POLIRRÍTMICO DO SAMBA

Segundo Muniz Sodré, o ritmo “implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência” (Sodré, 1998:19). Representa, então, uma forma de pensamento temporal compartilhada por uma certa coletividade. Tendo sido criado em um contexto ainda muito influenciado pela secular história da escravidão dos negros no Brasil, o samba permaneceu associado às práticas musicais das populações de baixa renda, sobretudo formadas por ex-escravos e seus descendentes, que nutriam um forte componente comunitário em suas práticas sócio-musicais. A “invenção” deste padrão polirrítmico foi, então, “um compromisso possível entre as polirritmias afro-brasileiras e a linguagem musical do rádio e do disco” e, ao mesmo tempo, contribuiu para um intercâmbio cultural mais intenso entre as diversas camadas sociais da sociedade brasileira, constituindo uma “nova fase de sua identidade cultural” (Sandroni, 2001:222).

Com o passar dos anos, além do aspecto sócio-étnico-comunitário, o samba passou a representar também a longa temporalidade das práticas culturais derivadas deste ambiente,

vinculando-se à idéia de tradição, que se tornou um importante critério de qualidade para o seu universo. A tradição aparece em referências à história do gênero, à sua mítica, a seu ambiente social e na apologia de autores e obras do passado incorporando uma legitimidade estética reconhecida e consagrada pelo fator *tempo*. O polirritmo construído a partir do *paradigma do Estácio*, mais do que uma chave para reconhecimento do samba, começa então a funcionar também como representação dessa tradição.

Samba e modernidade

Por outro lado, a noção de tradição e de vínculo com o passado produz uma antítese, que também se torna um critério de valoração na música popular brasileira. Buscando se dissociar do paradigma rural ou folclórico de um passado musical muitas vezes visto enganosamente como estável e rígido, determinadas práticas musicais reivindicam legitimidade e consagração se auto-declarando *modernas*. Ser “moderno” significa adotar elementos e técnicas recém-inventadas, quase sempre ligadas a inovações tecnológicas de sonoridade, mas também se tornando visíveis através de vestuário, comportamento, linguagem, enfim, de um imaginário mundial moderno. Representa, enfim, valorizar o tempo presente. O samba passa a se contrapor a essa noção de modernidade, numa antagonia que gerou, sobretudo a partir dos anos 1960, diversas tentativas e caminhos estéticos que buscavam conciliar samba e modernidade⁵.

Uma iniciativa pioneira de “resolver” essa problemática “tradição” do samba apareceu na primeira metade dos anos 1960, na obra do jovem Jorge Ben. Em 1963, Jorge propõe um “esquema novo”⁶ para o samba, construído a partir de uma fusão com o rock que freqüentava o mercado musical brasileiro desde os anos 1950⁷. O vetor mais evidente deste “esquema” foi sua particular maneira de executar as levadas do samba ao violão. Dentre as *várias* batidas que Jorge realiza de acordo com cada canção, podemos destacar um padrão rítmico que já aparece no seu primeiro LP e que se evidencia, anos mais tarde, nos acordes iniciais da canção *Ive Brussel* (do LP *Salve Simpatia*, 1978). Essa levada iria servir de base para um novo

⁵ Talvez o exemplo mais evidente desse movimento tenha sido a emergência da estética da “bossa nova”, que buscava explicitamente aproximar o samba de uma determinada modernidade sofisticada aparentada com as experiências musicais da música de concerto e do jazz. Posteriormente, os artistas ligados à chamada MPB seguiram a linha de utilizar o samba como um gênero musical sem incorporar seu imaginário comunitário. Com isso, podemos encontrar diversos exemplos de sambas que circulam pelo repertório referencial da bossa nova e da MPB mas que não compartilham todas suas referências simbólicas, sobretudo a noção de tradição. “Garota de Ipanema” (Tom Jobim/ Vinicius de Moraes), “Flor de Liz” (Djavan), “Apesar de Você” (Chico Buarque) e “Sampa” (Caetano Veloso) são alguns exemplos consagrados deste processo.

⁶ Jorge Ben, LP *Samba esquema novo* (Philips, 1963).

⁷ Para Armando Pittigliani, produtor de seu LP de estréia *Samba esquema novo* e autor do texto da contracapa, a música de Jorge Ben se destacava por sua modernidade e suas influências “autênticas”, sendo que “uma das chaves para seu êxito” era exatamente a “puxada do seu violão”.

momento de “modernização” do samba, na última década do século XX, se tornando um padrão rítmico característico de alguns artistas do período, que chamei de *padrão Benjor*, por ter sido provavelmente “inventado” por Jorge⁸.

PADRÃO BENJOR



No entanto, é necessário destacar que o padrão rítmico adotado em algumas de suas canções mais famosas⁹ não teve, em um primeiro momento, maiores repercussões além de representar a inventividade pessoal de Jorge. Somente quinze anos mais tarde é que esta levada “descoberta” por Jorge Ben deixará conseqüências em parcela significativa da música brasileira, inclusive o samba, se tornando um novo padrão rítmico amplamente difundido e utilizado.

O *padrão Benjor* e o pagode romântico

Durante a década de 1990 o mercado de música se caracterizou fortemente pela sedimentação de uma estética pop na canção brasileira. Tendo como eixo o que Luiz Tatit chamou de um “gesto de mistura”, que se disseminou no mercado a partir do tropicalismo, o pop, ao final dos anos 1980, alcançou as mais difusas searas da criação musical popular (Tatit, 2004:213). É através desse gesto que podemos entender os três fenômenos musicais mais importantes do período: a música sertaneja, a chamada *axé music* e o pagode romântico.

Em 1991, o grupo paulista Raça Negra iria ocupar as primeiras posições nas vendas do mercado nacional de discos desenvolvendo uma estética de samba substancialmente diferente da consagrada até então. Com uma proposta intencional de fazer uma música “moderna” e estabelecer uma comunicação fácil e direta com o público, o grupo tornou-se grande fenômeno comercial ao misturar a sonoridade do teclado eletrônico com letras românticas e uma levada de samba baseada no *padrão Benjor*. Desenvolveu-se, a partir de então, um modelo polirrítmico de samba que se tornou recorrente em vários outros grupos identificados com a estética cunhada pelo Raça Negra¹⁰.

⁸ Em virtude de problemas no recebimento internacional de direitos autorais, Jorge Ben iria adotar o nome artístico de *Jorge Benjor*, que é o título do seu disco de 1989.

⁹ Podemos destacar os “hits” “O dia em que o sol declarou seu amor pela Terra”, “Taj Mahal” e “Ive Brussel”, entre outras.

¹⁰ No disco de estréia do Raça Negra, o *padrão Benjor* será utilizado em três canções: “Quero ver você chorar”, “Somente você” e “Chega”. No disco seguinte, apenas 3 das 10 músicas não estão baseadas nessa levada. Gru-

PADRÃO POLIRRÍTMICO DO PAGODE ROMÂNTICO

The musical notation consists of three staves. The top staff, labeled 'Padrão Benjor', shows a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. The middle staff, labeled 'pandeiro ou ganzá', shows a sequence of eighth notes, each with an accent (>). The bottom staff, labeled 'surdo', shows a sequence of quarter notes, each with an accent (>).

Neste padrão, a continuidade do pandeiro e o ataque do surdo no segundo tempo garantem o reconhecimento do gênero, apesar da ausência do *paradigma do Estácio*. Em relação à polirritmia do modelo referencial do samba, este padrão representa a eliminação da antecipação do tempo forte que ocorria a cada dois compassos. Com isso, o segundo compasso passa a apresentar uma fórmula rítmica acéfala e o padrão geral se torna mais cométrico do que o do modelo do samba “esquema antigo”. A eliminação da antecipação e a redução da quantidade de ataques fora da métrica representam a adoção de uma estética mais aproximada da clareza da música urbana internacional. Trata-se, sem dúvida, de uma opção por uma música com menor taxa de deslocamentos, mais coincidente com a regularidade, com a permanência, com a estabilidade. Uma música que tinha o claro objetivo de conquistar público, dialogar com a música internacional, adquirir legitimidade comercial e ocupar uma posição de destaque no mercado musical brasileiro. Uma música, enfim, *moderna*, voltada para o futuro, na qual o passado é uma lembrança residual pouco importante.

A utilização do *padrão Benjor* aproxima o pagode romântico dos movimentos musicais da época, todos eles marcados por uma intenção explícita de mesclar elementos estéticos da música nacional com influências do pop internacional. Em diversas canções veiculadas no mercado sob o rótulo de *axé music*, por exemplo, é possível identificar a mesma levada básica no acompanhamento, a começar pelo sucesso que inaugurou o segmento, a faixa “O canto da cidade”, da cantora baiana Daniela Mercury (1992). É também a partir do uso deste padrão rítmico que o pagode dos anos 1990 “traduz” parte do cancionário romântico da música sertaneira.

pos como Só pra Contrariar e Negritude Júnior também fizeram uso abundante do padrão polirrímico do pagode romântico em diversas gravações. Do SPC, podemos citar, a famosa “A barata” (1993), “É bom demais” (1994) e “O samba não tem fronteiras” (1995) e, do Negritude, “Beijo geladinho” (1994), “Paixão nua e crua” (1998) e “Periferia” (2000), entre outras. Para uma análise mais detalhada deste processo, ver Trotta, 2006.

neja, compartilhando o mesmo ambiente estético-afetivo que se torna uma de suas marcas estilísticas mais evidentes¹¹.

No entanto, talvez a consequência mais importante da adoção dessa nova levada seja o afastamento simbólico que ela produziu em relação ao ambiente sócio-cultural do samba produzido até então. Desta forma, os grupos classificados como pertencentes ao pagode romântico puderam desenvolver uma nova estratégia de inserção no mercado, distanciando-se da estreita associação entre o samba e o ambiente comunitário do “fundo de quintal”, dos terreiros, dos morros e subúrbios do Rio de Janeiro. Essa estratégia representou uma ampliação nos significados da própria palavra samba e um alargamento estético das fronteiras estilísticas do gênero que se mostrou altamente positiva para um aumento expressivo na circulação do gênero pelo país, que se verificou no início do século XXI. Como descreve a faixa-título do CD *O samba não tem fronteiras*, do grupo mineiro Só Pra Contrariar, essa diversificação estilística permitiu ao gênero uma inédita circulação massiva, sendo veiculado “em cada canto do Brasil” e ocupando lugar de destaque no mercado nacional de música.

Referências citadas

Araújo, Samuel. 1992. “Acoustic labor in timing of every day life”. (Tese de doutorado), EUA: Urbana University of Illinois.

Mukuna, Kazadi Wa. 2000. “*Contribuição bantu na música brasileira: perspectivas etnomusicológicas*”. São Paulo: Terceira Margem.

Sandroni, Carlos. 2001. “*Feitiço decente: transformações no samba 1917-1933*”. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/ Zahar.

Sodré, Muniz. 1998. “*Samba, o dono do corpo*”. Rio de Janeiro: Mauad.

Tatit, Luiz. 2004. “*O século da canção*”. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

¹¹ Um exemplo emblemático dessa aproximação é a gravação, em ritmo de samba, da canção *É o amor*, sucesso da dupla sertaneja Zezé di Camargo e Luciano. Lançada no segundo LP do Raça Negra, *É o amor* representa bem as possibilidades de interação e mistura entre os gêneros musicais de maior circulação na última década do século XX, facilitada esteticamente pelo padrão polirrítmico de samba baseado no *padrão Benjor*, do qual executam uma variação.

The musical score is for the song "É o amor" in 2/4 time. It features four staves: voice (voz), guitar (violão), tambourine (pandeiro), and surdo. The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: "É o amor - o-or Que mexeom mi - nha cabe - ça e me dei-xa asi - i-im". The guitar part has a complex rhythmic pattern with accents. The tambourine and surdo parts provide a steady, syncopated accompaniment.

Trotta, Felipe. 2006. “Samba e mercado de música nos anos 1990”. (Tese de doutorado) (PPGCOM – ECO). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Referências discográficas

Ben, Jorge. 1963. “*Samba esquema novo*”. Philips, P632 161L. Rio de Janeiro, Brasil.

_____. 1979. “*Salve Simpatia*”. Som Livre, 403.6199. Rio de Janeiro, Brasil.

Mercury, Daniela. 1992. *O canto da cidade*. Columbia/Sony 850172-2. Rio de Janeiro, Brasil.

Raça Negra. *Raça Negra*. 1991. RGE (CD: 6130-2). Rio de Janeiro, Brasil.

Só Pra Contrariar. 1995. “*O samba não tem fronteiras*”. [BMG Ariola](#) 7432130688-2. Rio de Janeiro, Brasil.

O Samba de Bumbo em Pirapora do Bom Jesus (SP): uma nova perspectiva na pós-modernidade?

Fernanda de Freitas Dias

Fer_cso@yahoo.com.br (Unesp)

Resumo: Neste trabalho pretende-se realizar um estudo do “samba de bumbo” na cidade de Pirapora do Bom Jesus, interior de São Paulo, que, desde um estudo realizado por Mário de Andrade, na década de 1930, hoje considerado “clássico”, vem sendo valorizado como expressão cultural popular singularmente paulista, típica mesmo. Partindo da análise da sua história na cidade, procura-se apreender as principais re-significações pelas quais essa modalidade de samba vem passando nos dias atuais, bem como as funções simbólicas que encerra no contexto em que é produzido. O foco central do trabalho está na tentativa de aferir empiricamente, por meio da pesquisa de campo, se o samba de bumbo estará, gradativamente, sendo inserido na lógica das “indústrias culturais”, sob a condição de “mercadoria cultural” (Warnier, 2003); se estará passando por um processo de “etnização”, ou “re-folclorização”, em espaço de constantes mudanças, no contexto pós-moderno (Hall, 1992); e, se, passando por um processo de expropriação, estará hoje inserido em uma lógica de entretenimento (Carvalho, 2004).

Palavras-chave: Samba de bumbo. Samba de Pirapora. Samba. Samba rural. Samba paulista.

Proponho neste trabalho um estudo do “samba de roda” em Pirapora do Bom Jesus, situada a 50 quilômetros da capital paulista, que Mário de Andrade identificou como “samba de bumbo”. O samba paulista em geral desenvolveu-se em ambiente rural, conservando traços típicos da vida no campo, como a coletividade no tocante ao processo de criação musical, por exemplo. As novas camadas emergentes na cidade de São Paulo não teriam um modelo urbano no qual pudessem se enquadrar, isto devido ao fato de esta ter preservado sua condição de centro administrativo de economia rural, de modo que as camadas mais baixas tendiam a reproduzir as formas de lazer típicas do mundo rural: “Em São Paulo os componentes das novas camadas populares passavam a sair da cidade para integrar-se às festas religioso-profanas de Pirapora do Bom Jesus, espécie de capital da área do batuque rural do médio Tietê”. (Tinhoão, 2001: 22). O samba teve sua gênese em São Paulo nas fazendas de café do interior, onde os negros escravos trabalhavam e, de certo modo, com o festejo do samba, davam continuidade ao universo cultural de origem africana. Os sambas, ou batuques, em São Paulo, tiveram como peculiaridade rítmica a predominância do bumbo como elemento central. É em torno deste que se organizavam o canto e a dança, esta última, diferentemente das umbigadas tradicionais, executadas em fileiras.

A cidade de Pirapora do Bom Jesus se desenvolveu desde o século XVII, em torno de uma forte tradição religiosa. Em 1725 foi encontrada uma imagem do santo Bom Jesus que, conforme relatos de pessoas que o encontraram, teria operado milagres até ser levada a Pirapora. A partir daí, uma festa em homenagem ao santo padroeiro da cidade passou a ocorrer nos dias 3, 4, 5 e 6 de agosto. Entretanto, com o crescimento da “festa religiosa” surgiu também a “festa profana”, em que negros de várias localidades do interior do Estado compareciam somente para festejar o samba. Estes vinham de Sorocaba, Itu, Campinas, Rio Claro entre outras cidades, compondo a maioria da população nos dias de festa.

Por ocasião da festa, devido à grande repressão por parte dos órgãos oficiais e à proibição do samba nas ruas por parte da igreja católica, esta mesma cedeu um barracão para a população negra que lá comparecia nos dias de festa. O barracão era onde grupos de negros se alojavam durante os dias de festa e, também, comemoravam o samba. Segundo denominação do próprio autor, estes grupos de sambistas, que competiam entre si, eram chamados “batalhões”. Cunha (1937) e também Andrade (1937) afirmam que a festa começou a entrar em decadência já em 1937. Um dos principais fatores responsáveis pela decadência da festa foi a forte reação da festa religiosa contra o crescimento da festa profana. Tamanha era repressão e coerção por parte dos órgãos oficiais e religiosos que em 1937 foi proibido o samba nos barracões, sendo que tal medida favoreceu de maneira incisiva o esfacelamento da festa. Pirapora sobrevive hoje do turismo religioso, que se desenvolveu na cidade devido à sua tradição religiosa. A tradicional Festa do Bom Jesus de Pirapora ocorre ainda hoje nos dias 3, 4, 5 e 6 de agosto, anualmente. Entretanto, há uma nítida preponderância das realizações religiosas, como as procissões e caravanas, que chegam a reunir mais de 10 mil devotos em cada uma. O atual grupo de samba da cidade foi formado quando teve início a decadência da festa profana. Foi entre os anos de 1940 e 1950 que surgiu o grupo, sob o comando de Honorato Missé, chegando hoje à liderança de Maria Esther de Camargo Lara, sob a tutela institucional da “Associação Cultural Samba Paulista Vivo”, criada em 2003, como iniciativa da Prefeitura Municipal de Pirapora e que reúne membros da comunidade local.

Em decorrência da supressão da festa profana, o encontro entre diferentes grupos, de distintas cidades, não mais ocorre espontaneamente. Hoje, nos dias da festa (3, 4, 5 e 6 de agosto), o que há são apresentações de alguns grupos de samba do interior paulista, inclusive do grupo de Pirapora, além de outros grupos identificados como sertanejos, para o público que visita a cidade nos dias de festa. O grupo de samba de roda de Pirapora, hoje com vinte e sete integrantes, apresenta-se na cidade em datas festivas (não só na festa do Bom Jesus), em outras atividades e eventos relativos à cultura popular em outras cidades e, também, em

escolas e universidades interessadas. O grupo realiza ensaios, porém sem um rigor periódico, pois como todos os integrantes residem na cidade é fácil se encontrarem e ensaiarem em qualquer momento.

No ano de 2001 foi gravado o primeiro CD do grupo, onde aparece como “Grupo Folclórico de Pirapora”. Em 2003 foi criado o “Espaço Cultural Samba Paulista Vivo”, mais conhecido pelos moradores da cidade como “casa do samba”, como iniciativa do governo municipal. A casa do samba foi criada com o intuito de “preservar”, “valorizar” o samba em Pirapora e difundir sua história. Por meio do discurso nativo podemos perceber que a imagem da casa do samba está totalmente vinculada à do atual prefeito da localidade. Da mesma forma que o samba de roda está intimamente ligado à imagem da cidade, como “cartão postal”, juntamente com outras formas de turismo que estão se desenvolvendo na região, como os esportes radicais.

De acordo com uma perspectiva da época da modernidade, uma concepção anterior em que alguns elementos inerentes à atualidade não estão presentes, poderíamos afirmar que em um primeiro momento o samba de bumbo teria passado por um processo de “folclorização”¹, entretanto, sob uma ótica pós-moderna, o problema se complexifica, pois outros elementos são agregados ao samba e passam a atender uma lógica mercadológica.

Com o objetivo de compreender, por meio da pesquisa etnográfica, as mudanças pelas quais o samba vem passando nos dias atuais, partimos da análise de Hall (1992), quando este coloca que um tipo de mudança estrutural está transformando as sociedades na pós-modernidade. Tal mudança implica, diretamente, na fragmentação das paisagens culturais como classe, etnia, gênero, raça etc, de forma que tais mudanças abalam as identidades pessoais que tínhamos antes como “sujeitos integrados”, gerando identidades fragmentadas. Dessa forma, é produzido o “sujeito pós-moderno”, com uma identidade cambiante, não fixa, passível de transformação de acordo com a forma com que é representado pelos sistemas culturais.

Ainda de acordo com Hall, o processo em direção a uma maior interdependência global² pelo qual passa o mundo pós-moderno está gerando, cada vez mais, a fragmentação de códigos culturais, maior ênfase no efêmero, na multiplicidade de estilos, no pluralismo

¹ Conforme LOPES (2004), tal processo é corrente no que concerne às manifestações de origem negra e surge do recalamento desta cultura em função da suposta superioridade das manifestações eruditas. Assim, aspectos pitorescos das manifestações de origem negra são ressaltados em detrimento das lutas de resistência dos grupos envolvidos na manifestação, das condições em que estas expressões foram produzidas e da sua ação como agente transformador.

² Globalização aqui se refere: “àqueles processos, atuantes numa escala global que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência mais interconectado”. (McGrew, *apud* Hall, 1992: 67)

cultural e na diferença, solapando, assim, as identidades culturais fortes. A vida social é, portanto, mediada pelas imagens da mídia, pelo mercado global de estilos, pelos sistemas de comunicação interligados globalmente, fazendo com que as identidades se desalojem de tradições, tempos, espaços e histórias, dando a impressão de parecerem, conforme Hall, “flutuar livremente”. Mesmo com o impacto desta dimensão “global”, essa tendência à homogeneização global, há também uma valorização do que é “local”, a fascinação pelo que é étnico, pelo exótico valorizado estrategicamente para a criação de “nichos” de mercado (mercantilização da etnia). Assim, conforme Hall, o que existe é uma nova articulação entre o “global” e o “local”.

Por sua vez, Warnier (2003) procura contextualizar e problematizar a cultura-tradição dentro do crescente processo de globalização e em relação à industrialização da cultura. Para o autor, a cultura como conhecimentos, crenças, hábitos, costumes é transmitida pelas gerações através da tradição, a qual realiza a ponte entre passado e presente. Dessa forma, a cultura-tradição está sempre localizada em uma determinada sociedade situada geográfica e historicamente. Warnier afirma que, com a globalização da cultura, os indivíduos assumem múltiplas identificações, sendo que este processo, tanto individual quanto coletivo, produz um tipo de alteridade em relação aos grupos de culturas diferentes. O autor define indústrias culturais como “as atividades industriais que produzem e comercializam discursos, sons, imagens, arte e ‘qualquer outra capacidade ou hábito adquirido pelo homem enquanto membro da sociedade’ (...)”. (Warnier, 2003: 29). Assim, cada vez mais, a cultura-tradição está ligada à condição de mercadoria cultural, sendo que as culturas singulares emergem nas indústrias culturais apenas pelo seu caráter espetacular e exótico. Em contraponto ao que foi dito até agora, Warnier observa que a erosão das culturas singulares é limitada, afirma que cada cultura pode recontextualizar os bens importados, defendendo sua identidade e conservando sua particularidade. Portanto, para o autor, a cultura não pode ser reduzida meramente ao mercado de bens culturais.

As sociedades contemporâneas estariam passando, dessa forma, por um processo de dispersão e fragmentação das referências culturais, exemplo disso é a exploração de um número cada vez maior de “opções” e a exploração de “nichos” de mercado, direcionados para estreitas parcelas de consumidores. Por exemplo, no que se refere a cultura popular de origem afro-brasileira no Brasil, José Jorge de Carvalho nos fornece pontos importantes para a discussão. O autor coloca a crescente espetacularização das manifestações culturais de origem afro-brasileira (em geral as artes performáticas como a dança, música, autos dramáticos e teatro), a exploração comercial das formas artísticas tradicionais e a política do

Estado brasileiro que, por sua vez, apóia a indústria cultural nesse sentido. Carvalho (2004) coloca que uma classe média branca se apropria das culturas populares (afro-brasileiras ou indígenas) e considera-se “nativo”, de modo que só por meio do entretenimento é possível fantasiar tal pertencimento. O entretenimento, para o autor é um dos pilares de nossa forma de vida capitalista, e existe pois o espectador dispõe de pouco tempo para o espetáculo. A partir do momento em que são transformadas em espetáculo, as manifestações sofrem reduções semânticas e semiológicas, pois o tempo para a apresentação é restrito, acarretando também a supressão do tempo que o artista popular necessita para produzir sua arte humanizante, transformando a performance em um simulacro.

As matrizes teóricas em questão mostram-se relevantes para a compreensão do samba em Pirapora, ao passo que nos fornecem chaves importantes para o entendimento dos fenômenos pelos quais o samba vem passando nos dias atuais, tais como: a inserção de outros elementos no samba como ensaios e apresentações (espetáculos – inerentes à pós-modernidade); a formação de “nichos” de mercados que atendem a um determinado grupo que mantém um tipo de identidade (tendo em vista a fragmentação da identidade cultural na pós-modernidade) com a manifestação em questão (um público letrado, intelectualizado, no caso); se o samba está realmente incluído no que Warnier chamou de “indústrias culturais”, se tal manifestação está ligada à condição de mercadoria cultural; qual o impacto (se este existe ou não) das indústrias culturais sobre o samba de bumbo; e se o samba está inserido em uma lógica de entretenimento, como coloca Carvalho. Assim, procura-se aferir, empiricamente, se as teorias em questão explicam as mudanças que estão ocorrendo, nos dias atuais, com o samba de bumbo e com o contexto que o cerca.

Referências citadas

- Andrade, Mario de. 1937. “O samba rural paulista”. *Revista do Arquivo Municipal*. Departamento de cultura. 41/4.
- Carvalho, José Jorge de. 2004. “Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento”. In: *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*, RJ: Funarte, Iphan, CNFCP.
- Cunha, Mario Wagner Vieira da. 1937. “Descrição da Festa de Bom Jesus de Pirapora”. In: *Revista do Arquivo Municipal*. Ano IV. Vol. XLI. S: Departamento de cultura.
- Hall, Stuart. 1992. “*A identidade cultural na pós-modernidade*”. Rio de Janeiro: DP&A.
- Tinhorão, José Ramos. 2001. “*Cultura popular: temas e questões*”. São Paulo: Editora 34.
- Warnier, Jean-Pierre. 2003. “*A mundialização da cultura*”. Bauru; SP: EDUSC.

História social da música no Ceará do final do século XIX ao início do século XX: a música dos “padeiros” e a informalidade da Modinha

Francisco Weber dos Anjos

weberant@yahoo.com.br (UECE/UERN)

Resumo: A proposta inicial desse trabalho é o levantamento da produção musical cearense desde os primeiros registros reconhecíveis (partituras, fonogramas e tradição oral) até o período que corresponde ao início da chamada *Era do Rádio*¹, por volta dos anos 30. Produção musical inserida no contexto da cultura popular urbana em sua dinâmica espaço-temporal; tentar compreender os processos e etapas de seu desenvolvimento, as relações de mercado intrínsecas em sua produção, suas conseqüências sociais e a dinâmica de seu discurso no contexto da cultura cearense são algumas fases a serem vencidas nesse processo. A música popular de caráter urbano produzida no Ceará, oriunda de uma tradição mista que margeia a evolução das cidades e o incremento dos espaços públicos, constitui o objeto deste estudo. Sua delimitação espacial consiste na cidade de Fortaleza e, eventualmente, em algumas outras cidades que apresentem, no decorrer da pesquisa, relações indispensáveis para a compreensão do todo objetivado. O corte temporal proposto, entre o final do século XIX e início do século XX, pode-se, contudo, se estender ou comprimir de acordo com o andamento da pesquisa e/ou com a viabilidade das fontes disponíveis. Desta forma propondo: ampliar algumas questões historiográficas e promover um diálogo entre a musicologia histórica e a antropologia. Nesse colóquio inserem-se além de historiadores profissionais, pesquisadores leigos e colecionadores de discos e partituras, fundamentais no levantamento etnográfico e na coleta das fontes de pesquisa.

Palavras-chave: Ceará. Música dos padeiros. Modinha

1. Historiografia musical cearense

Apesar do tom de informalidade presente nas publicações acerca do passado musical cearense e de, esporadicamente, alguns escritores diletantes mais afoitos debruçarem-se sobre esse assunto, eventualmente ressurgem algumas questões que valem a pena ressaltar sobre esse tema. Uma investigação meticulosa e menos entusiasta pode ajudar a descortinar elementos importantes para o entendimento do transcurso das mudanças ocorridas no cenário da música cearense entre o final do século XIX e início do século XX. Esta pesquisa pretende investigar esse período verificando sua produção musical, formas de registro, principais autores e obras, mudanças, continuidade e formas de transmissão (escrita ou oral) e permanência.

Talvez por força da popularidade dos movimentos correlatos à *Padaria Espiritual*² e seu entorno histórico cultural, campo fecundo à musicalidade seresteira e boêmia da *modinha*³

¹ O rádio chegou ao Ceará por iniciativa de João Dummar, fundador da *Ceará Rádio Clube (PRE-9)* em 1934.

² Movimento de cunho intelectual transcorrido no Ceará entre o final do séc. XIX e início do séc. XX e liderado pelo escritor Antonio Sales. Tinham um estatuto próprio e um jornal, *O Pão*.

³ Considerada por muitos estudiosos como o primeiro gênero de música popular urbana surgida no Brasil.

e de seus adeptos, constata-se o eventual interesse da academia por uma história da música no Ceará ligada, convenientemente, aos movimentos literários germinados durante o governo de Inácio de Sampaio. Essa prática, comum desde Edigar de Alencar em sua publicação *A Modinha Cearense* da década de 1960, denota a escassez de uma metodologia voltada para a história das artes, mais precisamente a música, algo corriqueiro na práxis da nova história cultural; uma abordagem voltada para a multidisciplinaridade e inteirada com o desenvolvimento dos métodos de escrita da história. Uma leitura que procure atender ao leque de procedimentos proposto pelas ciências sociais e a historiografia atual; que análise em profundidade os processos e transformações na forma e no conteúdo de seu discurso em suas relações com a sociedade. Parte desse discurso musical conta com fontes escritas confiáveis, outra parte se insere na tradição oral.

Sem rádio e ainda sem fonógrafo e sem avião, é curioso notar como se fazia essa disseminação. O fato é que se fazia. Homens e mulheres, mancebos e moçoilas, todos possuíam o seu caderno de modinhas, cujos versos e melodias eram avidamente decorados. Das cozinhas e dos quintais do casario humilde as modinhas subiam aos ares, através da voz nem sempre afinada das mulheres e das moças lavando ou engomando roupa, ou atenuando a dureza dos afazeres domésticos. (Alencar, 1967: 33)

A proposta inicial desse trabalho é o levantamento da produção musical cearense desde os primeiros registros reconhecíveis (partituras, fonogramas e tradição oral) até o período que corresponde ao início da chamada *Era do Rádio*⁴, por volta dos anos 30. Essa produção musical está inserida no contexto da cultura popular urbana⁵ em sua dinâmica espaço-temporal. Tentar compreender os processos e etapas de seu desenvolvimento, as relações de mercado intrínsecas em sua produção, suas conseqüências sociais e a dinâmica de seu discurso no contexto da cultura cearense são algumas fases a serem vencidas nesse processo. Fugindo do que seria em primeira instância mera história factual pretende-se, no decorrer do trabalho, proporcionar uma leitura crítica e arejada sobre essa produção musical cearense, tomando como apoio ferramentas de análise qualitativas, bem como de seu conteúdo poético-musical. A música popular de caráter urbano produzida no Ceará, oriunda de uma tradição mista que margeia a evolução das cidades e o incremento dos espaços públicos, constitui o objeto deste estudo. Sua delimitação espacial consiste na cidade de Fortaleza e, eventualmente, em algu-

⁴ O rádio chegou ao Ceará por iniciativa de João Dummar, fundador da *Ceará Rádio Clube (PRE-9)* em 1934.

⁵ A música popular urbana reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e *performáticos* da música erudita (o *lied*, a *chançon*, árias de óperas, *bel canto*, corais etc.), da música “folclórica” (danças dramáticas camponesas, cantos de trabalho, jogos de linguagem e quadrinhas cognitivas e morais e do cancionero “interessado” do século XVIII e XIX (músicas religiosas ou revolucionárias, por exemplo)). Sua gênese no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas. (Napolitano, 2005: 12)

mas outras cidades que apresentem, no decorrer da pesquisa, relações indispensáveis para a compreensão do todo objetivado. O corte temporal proposto, entre o final do século XIX e início do século XX, pode-se, contudo, se estender ou comprimir de acordo com o andamento da pesquisa e com a viabilidade das fontes disponíveis.

2. A Modinha cearense

D. Terezinha costurava na sala de jantar, cantarolando uma modinha cearense em desafio com o sabiá, que desferia seu eterno e monótono dobrado, esquecido ao sol. (Caminha: *A Normalista*, 1893). A epígrafe acima, bem como algumas das escassas publicações que fazem referência à modinha produzida no Ceará, atesta a popularidade desse gênero musical, principalmente entre o final do século XIX e início do século XX. De fato a modinha de caráter popular urbano oriunda do Rio de Janeiro imperial adaptou-se a cultura local adquirindo características regionais, caindo facilmente no gosto popular. Tomaremos o período supracitado como corte temporal de nossa pesquisa, posto que, o desenvolvimento econômico e as diversas transformações urbanas desse interregno possibilitaram, sobretudo, o incremento da produção artística no Ceará e a consolidação de uma identidade cultural consoante com essa produção. Ademais, sobre isso nos diz o prof. Mozart Soriano Aderaldo em sua *História Abreviada de Fortaleza*:

Em 1813 aporta ao Ceará o governador Inácio de Sampaio, português de alta categoria. Foi o primeiro administrador a incentivar as letras e as artes no Ceará, reunindo os literatos em seu palácio, dando ensejo ao surgimento de um movimento que passaria a denominar-se “oiteiros”, muito bem descrito por Dolor Barreira em volume de sua *História da Literatura Cearense*. (Aderaldo, 1974:37)

Durante a gestão do governador Manoel Inácio de Sampaio se idealizou o primeiro plano diretor para a cidade de Fortaleza, o que ocasionou em uma série de empreendimentos e melhorias no perfil urbanístico da cidade, tais como: a construção de praças e logradouros públicos, de um mercado municipal e mercado central, dos edifícios da fazenda pública e correios, bem como a iluminação pública e os bondes puxados a burro. Essas mudanças, consequentemente, ajudaram a construir um novo perfil de cidade, a antes bucólica Fortaleza, com suas ruas estreitas e arenosas deu lugar a uma cidade de ruas mais amplas a partir de sua nova malha urbana traçada pelo engenheiro Silva Paulet, acrescida de uma noite de convívio prolongado pela precária iluminação a óleo de peixe, o que favorecia também o advento do entrudo⁶ carnavalesco e da veia boêmia da cidade.

⁶ No Brasil, o Entrudo, ignorando as proibições e restrições, mantém-se até meados do século XIX com as

Inicialmente as modinhas populares chegavam ao Ceará importadas do Rio de Janeiro. Posteriormente, pode-se observar uma produção local autêntica. Desta feita, as primeiras incursões no campo da modinha popular se deram no seio dos clubes literários através de músicos amadores e boêmios, os quais na maioria dos casos ignoravam a escrita musical e tratavam com desleixo o registro de suas obras. A transmissão dessas primeiras modinhas produzidas no Ceará se dava quase que exclusivamente na informalidade dos “cadernos de modinhas”, como afirma Edigar de Alencar:

Sem rádio e ainda sem fonógrafo, e sem avião, é curioso notar como se fazia essa disseminação. O fato é que se fazia. Homens e mulheres, mancebos e moçoilas, todos possuíam o seu caderno de modinhas, cujos versos e melodias eram avidamente decorados. Das cozinhas e dos quintais do casario humilde as modinhas subiam aos ares, através da voz nem sempre afinada das mulheres e das moças lavando ou engomando roupa, ou atenuando a dureza dos afazeres domésticos. (Alencar, 1967: 33)

Apesar da informalidade predominante, a modinha cearense também teve um importante registro escrito no ano de 1906. O excêntrico poeta e pintor Raimundo Ramos, conhecido como Ramos Cotoco, lança uma modesta coletânea de sua produção poética e musical prefaceada pelo também compositor de modinhas Fernando Weyne, a obra denominada *Cantares Bohemios* contava com uma bem cuidada edição litográfica cujo apêndice encerrava trinta partituras feitas de modo artesanal pelo próprio autor. Essa obra representa talvez o mais importante registro da produção de modinhas populares no Ceará desse período, bem como uma rica fonte de pesquisa de costumes do Ceará Provincial. Ramos Cotoco foi um cronista e crítico assaz da Fortaleza de sua época; sua obra retrata tipos populares como: a engomadeira, a tecelona, a cabocla, as transformações nos hábitos e paisagens cearenses, o rompimento da barra do Cauípe, o bonde de tração animal e o mata-pasto que invadia os logradouros públicos. Todos esses assuntos serviram de mote para sua crônica poética.

Até o presente esta pesquisa se encontra em andamento na tipificação das fontes e catalogação de registros fonográficos, escritos e orais, os quais servirão de suporte empírico ao diálogo epistemológico proposto inicialmente.

Referências citadas

Alencar, Edigar de. 1967. “A modinha cearense”. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará.

seguintes características: celebração em meio simples, dominado por relações de parentesco e vizinhança (não eram invadidas casas de desconhecidos ou inimigos); conservação das barreiras étnicas (era inconcebível um escravo molhar um homem livre) e das sócio-econômicas; luta entre sexos (as mulheres podiam tomar a iniciativa de atirar água e farinha – práticas que “permitiam ao namorado saber se o amor era ou não aceito” (Oliveira, 1997: 31).

Caminha, Adolfo. S/d. “*A normalista*”. 5ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro.

Ramos, Raimundo. 1906. “*Cantares bohemios*”. Fortaleza: Empresa Typográfica Lithografica.

Souza, Simone de. 1994. “*História do Ceará*”. 2ª edição. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha.

Pimenta nos olhos dos outros pode ser corolário: formações discursivas sobre o samba

Gaspar Leal Paz
(UERJ)

“Não sou apenas ativo quando falo, mas precedo minha fala no ouvinte; não sou passivo quando escuto, mas falo de acordo com...o que o outro diz”. (Merleau-Ponty, 2002:178).

Muitos sambas revelam uma atmosfera de contradições da realidade sócio-cultural brasileira. Isso pode ocorrer quando, por exemplo, um discurso aristocrata resolve coibir o ritmo desenfreado. Neste aparo uma espécie de dominação ideológica se sobressai. O interessante é que, não raro, brota no discurso do “sambista” um sentido irônico: um velado “sim, senhor”. E é importante ressaltar que o samba também pode seduzir o discurso aristocrata.

Parece ser isso o que reverbera Hermano Viana, quando fala das relações que se travaram dos intelectuais com os sambistas de morro no Livro *O mistério do samba* (Vianna, 1995). Contudo, na aparente relação cordial que Vianna supõe nessa esfera, os conflitos se alastram.

Deve-se sublinhar que no Brasil as contradições sociais são muito deflagradas. O País possui uma violenta desigualdade social: ausência da reforma agrária, marginalização, miséria, fome, violência, etc. E dentro dessa agonia procura-se alento, soluções em algum movimento. O samba, congregando diversos discursos, reflete esse ponto de inflexão, ensejo¹.

Foucault (1996) desenvolve de modo bastante interessante essas perspectivas sobre as narrativas, os discursos, incrustados numa percepção de uma política mais democrática, denunciando a hipocrisia e a emulação do outro. Na normatividade ordinária do discurso, conforme aborda Foucault, nós nos deparamos com um princípio de exclusão, que se revela na interdição, separação ou mesmo rejeição. Assim comenta: “Penso na oposição razão e loucura. Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância...” (Foucault, 1996). Por outro lado, o discurso do louco podia aparecer como uma espécie de poder, por exemplo, de enxergar o futuro, premeditar, num tom de mis-

¹ Para Foucault, no decorrer da história do conhecimento destaca-se um racionalismo que esqueceu de observar outros caminhos, por exemplo, em paralelo a esse campo, que parecia detentor de um poder, havia também uma dialética que se obscurecia na história da loucura, do inconsciente, do discurso marginalizado. Esse é um dos aspectos que ensinamos chegar. Com a crise da razão ou seu desmascaramento, buscou-se amparo nos “enunciados discursivos” (Foucault, 1995): “A linguagem não é apenas aquela que revela o desejo, mas também a que é objeto do desejo” (Foucault, 1996: 10). A partir daí abriu-se novos caminhos para o entendimento.

ticismo. Parecia, mesmo com uma dialética em vista, que esse discurso caía no vazio ou no ruído – a expressão “o samba do Crioulo doido” ainda remonta essa mesma lógica europeia denunciada por Foucault.

Essas demandas sociais são construtoras de ideologias marcantes no discurso. Porém, essa maneira de interpretar as narrativas como formadoras da identidade deve ser encarada com muita parcimônia; pensem na tendência em encerrar o samba como o principal formador da identidade brasileira. O tombamento do samba, como ícone nacional, já revela uma problemática bastante aguda.

Em outro sentido, Samuel Araújo desenvolve o conceito de “trabalho acústico”, lançando em questão a música e o tempo numa perspectiva interessante. Dentro de nosso viés essa conceituação pode dar um relevo clarificador para as interpretações. O que se quer com isso é a descolonização, para usar as palavras de Araújo, “não apenas do discurso sobre a música, mas também de nossa prática no sentido mais amplo possível” (Araújo, 1992-93: 25). O conceito de trabalho acústico quer caracterizar, com uma acuidade desenvolvida, a noção de trabalho humano. Busca re-interpretar características marxistas, agora exploradas a partir da música. O que queremos dizer, é que ações sociais passam a ter o valor de “formações acústicas”, conceito inspirado em Foucault (Araújo, 1992-93: 29), quando estabelece as “formações discursivas”. Isso sem esquecer os aspectos fenomenológico-hermenêuticos, como expressa a própria idéia de acústica, mesmo que ela não apareça aqui como mero atributo da audição.

Essas ambivalências destacam-se nesse diálogo especial do samba e, saltam aos olhos, aspectos como o regional e o nacional, o particular e o universal, diferenças do urbano e o rural, o morro e a cidade e da tradição e da ruptura.

Espaços de discussões: o livro e a internet

Parece que nesses dois espaços de articulação há um conflito ético de maneira bem particular e, pode-se acrescentar, discutível. Essa compreensão muitas vezes restritiva do samba não é nada óbvia, nem foi aceita por comunidades onde este tem um significado bastante expressivo na vida de seus integrantes. Então quando se articulam discursos sobre o samba, o nosso é um deles, temos que tomar cuidado para não recair num problema sério, o problema de uma ética de corporação dos formadores de opinião. O livro no Brasil representa

² Estes aspectos podem ficar mais claros quando percebemos a suas raízes. O conceito de trabalho acústico é melhor entendido se explorarmos a sua dimensão de alteridade. Araújo pôde notar, em meio a essa discussão, a idéia de música e a mudança em relação à intuição espacial e temporal, é o que ele chama de “tempo qualitativo” e que corrobora a noção de trabalho acústico. Dessa forma, dentro das correntes etnomusicológicas, é possível entender a alteridade, como do outro preservando sua diferença.

um grande fetiche, onde boa parte do que é dito é honrosamente recebido, não pelo mérito de seu conteúdo, mas pela forma de apresentação. E parece que os espaços virtuais, com sua pretensa qualidade democrática, também podem revelar uma boa dose de exclusão e coerção.

Precisamos ficar atentos, como observamos em Foucault, pois essa ética posta em questão, vem da Idade Média com a idéia de que uma corporação seria o órgão mais adequado para julgar os seus membros. A modernidade e a democracia só aparentemente destruíram essas fronteiras corporativas. A partir daí autores variados começam a colocar em tela, questões de interesse geral – o samba aparece mais recentemente nesse sentido. O que se evidencia é uma ética da “honra”, como diria Renato Janine Ribeiro, que se espraiou pela Europa até pelo menos a Revolução Francesa. Para ele a palavra dita, a imagem pública, a diferença entre inferiores e superiores, senhores e escravos, são marcos desse discurso aristocrata.

Mas esse recorte é cada vez menos defendido. Quanto mais democrático um país, menos se admite a segregação de direitos. Segundo Renato Janine Ribeiro “O Brasil, no entanto, desde que aboliu a escravidão, construiu distinções que tinham perdido terreno, mas renasciam em outros patamares: fila especial para clientes, prisão especial, elevador social, tratamento VIP – tudo foi pensado para preservar aquela simbologia que denota nossa ausência de cidadania, “sabe com quem está falando?” ou “Quem você pensa que é?””. Por isso, em resposta a esse discurso exclusivista ecoam sambas.

O mais interessante é que embora a crítica se aperceba dessas conotações as quais brevemente levantamos, parece que ela encobre muitas significações, ou coloca panos quentes sobre pontos importantes. As interpretações se obscurecem por trás:

1. Das relações de amizade de intelectuais e sambistas (Hermano Viana)
2. Da tentativa de definição, buscando alento em modelos paradigmáticos e na teoria musical européia (Carlos Sandroni)
3. Na normatividade travestida em democracia dos *sites* virtuais, onde a voz aliciadora é a do especialista no assunto (Roberto Moura).
4. No esquecimento, de uma forma geral, da “polifonia” e dos contextos que com ela se relacionam: samba, *blues*, *reggae*, *funk*, pagode, marcha, poder, violência, corporativismo.
5. No esquecimento da importância de uma leitura cultural que destaque a educação, justamente o que de certa forma reflete a escola de samba: “ninguém aprende samba no colégio” (Noel Rosa).

Por hora, deixemos suspensas essas questões na forma de uma reflexão incipiente. Assim, podemos resgatar mais tarde ou mais cedo, aspectos importantes da cultura brasileira e interpretar muitos de seus significados. Não esquecendo que: pimenta nos olhos dos outros

pode ser colírio para um discurso aristocrata que renega os significados da alteridade, mas por outro lado, pode significar corolário – consequência de uma grande disparidade social que vem se acumulando.

Referências citadas

- Araújo, Samuel. 1992. “Acoustic labor in the timing of everyday life”. *A critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro*. (Tese de doutorado em Música). Urbana: Universidade of Illinois (EUA).
- Araújo, Samuel. 1992. “Descolonização e discurso: notas sobre o tempo, o poder e a noção de música”. *Revista Brasileira de Música – 20: 25-31*, Rio de Janeiro: UFRJ.
- Foucault, Michel. 1995. “*As palavras e as coisas*”. São Paulo: Martim Fontes,
_____. 1996. “*A ordem do discurso*”. São Paulo: Loyola
- Moura, Roberto M. 2003. “No princípio era a roda; um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes”. (Tese de doutorado em musicologia). UNIRIO, Rio de Janeiro.
- Paz, Gaspar Leal. 2003. “*Linguagem e recepção da poética musical em Lupicínio Rodrigues. Um estudo etnomusicológico*”. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ.
- Rodrigues, Lupicínio. 1973. “Entrevista para o Pasquim”, Edição 225 –23, Rio de Janeiro, 29.10.
- Sandroni, Carlos. 2001. “*Feitiço decente*”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,
- Vianna, Hermano. 1995. “*O mistério do samba*”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar
_____. S/d. “O samba reinventado. Entrevista com Tárík de Souza”. *Carta capital 21* de janeiro de 2004 ano x n 274.
_____. “Muito Além da Internet”. Umberto Eco. Caderno Mais. *Folha de São Paulo*, 14 de dezembro de 2003.
- “Tropicália Giratória. Aos 68 anos Tom Zé tumultua a cultura atacando o machismo e outros preconceitos e defendendo...o pagode”. Pedro Alexandre Sanches. *Revista Carta Capital* : 13 de abril de 2005. ano XI n 337.

Flyers: veículos alternativos de propaganda e publicidade musical entre grupos jovens urbanos

Gilberto Luiz Lima Barral

gilbarral@unb.br (UnB)

Resumo: O comunicado é a descrição de um tipo de folheto para divulgação de eventos musicais, nomeado por Flyer, Filipeta, Mosquitinho, Voador, dentre outras nomenclaturas, conforme lugar e época. Seu formato, medidas, textura, quantidade, qualidade variam. Detalhar esteticamente esse folheto ou panfleto parece um caminho esgotável, contudo tomar o flyer como fonte de dados empíricos é um caminho rico, inusitado. O flyer informa realizadores e patrocinadores de eventos musicais e de lazer do lugar, particularmente, nos espaços urbanos. Estabelecendo estreita relação entre economia e cultura, apresenta tendências e estilos de um lugar, indicando a inserção de determinados artistas e produtores, representações artísticas, imaginários sentimentais, comportamentos sexuais. Enfim, a infinidade de material empírico desses folhetos obriga um olhar do sociólogo sobre práticas cotidianas de produção, distribuição e consumo de práticas de lazer noturno, articulados em torno da música e grupos jovens urbanos. Mais que um veículo de propaganda, o flyer, distribuído regularmente, nos circuitos de bares, casas de espetáculos e shows musicais, organiza o lazer de muitos jovens. Ainda como veículo de publicidade e divulgação chega mais cedo às mãos do público, dando-lhe tempo para digerir e inculcar o evento publicizado. Pelo flyer acompanham-se os preços dos ingressos, os dias dos eventos, são muitos os recursos. Nesse sentido pode-se pensar o flyer como elemento articulador de grupos jovens urbanos em suas práticas lúdico-musicais, inserindo-os em novas formas de sociabilidade.

Palavras-chave: Cultura urbana. Publicidade alternativa. Juventude. Música.

O flyer, felipeta ou mosquitinho é um tipo de folheto para divulgação de eventos, particularmente espetáculos lúdico-musicais, ligados a grupos jovens no espaço urbano. O nome flyer pode ser traduzido melhor por voador. Objeto que passa de mão em mão, que circula entre pessoas e as fazem circular entre os eventos publicizados. Interessa apresentar o flyer, exatamente por sua propriedade e particularidade em articular espaços e grupos jovens em práticas de lazer em torno da música. Seu formato, medida, textura, quantidade e qualidade variam, conforme o evento, o lugar e a época de sua realização.

Esses folhetos publicitários são outras e novas formas de participação de jovens na produção do lazer musical. Cotidianamente, pelos bares e casas de shows da cidade de Brasília e em várias cidades do país e do mundo os flyers circulam os eventos, desde shows de bandas iniciantes, no circuito alternativo até grandes eventos de artistas já consagrados. Regularmente pode ser observado nas noites brasilienses, jovens distribuindo flyers, envolvidos na produção direta dos eventos. Não é fácil fazer contato com esses jovens produtores e divulgadores, pois estão sempre circulando, apressados, realizando um trabalho que possui um ritmo

interessantíssimo, sociologicamente, como configurações metropolitanas, no sentido simmeliano.

O envolvimento dos jovens na distribuição e produção do flyer resulta da vivência concreta no espaço do lazer musical na cidade. Detalhar esteticamente esse folheto ou panfleto de publicidade pode parecer um caminho fácil e, de início, esgotável. Mas tomar o flyer como fonte de dados, em suas várias dimensões, é um caminho rico. O flyer informa sobre os patrocinadores dos eventos, as tendências das festas, a configuração dos artistas e produtores, tendências artísticas, imaginários sentimentais, comportamentos, como pode ser acompanhado ao longo do trabalho etnográfico. Os flyers, acima de tudo, podem promover, fazer circular os mais diversos eventos de lazer e divertimento entre os grupos jovens nos espaços urbanos ligados à música. Divulgar e difundir gostos e estilos musicais que se produzem no espaço urbano.

Mais do que um veículo alternativo de propaganda, o flyer organiza o lazer musical de muitos jovens. Primeiro porque, enquanto meio de publicidade e divulgação, chega, em muitos casos, mais cedo às mãos do público, já que veicula pelas mãos dos próprios produtores ou pessoas ligadas à cadeia de produção. Com isto, os grupos jovens se expõem a um processo, talvez, mais demorado e eficaz, de inculcação dos eventos; e organizam, assim, a agenda musical ao seu conteúdo. Enquanto chega o momento do show ou da festa, do acontecimento, jovens se articulam, entram em contato, preparam-se para a hora e a vez de realizarem-se em sua diversão, entretenimento e gozo lúdico-musical.

Para além da distribuição manual cotidiana, cafés, bares e restaurantes mantêm expositores de flyers. Centros culturais, faculdades, escolas e universidades, também costumam manter expositores e/ou balcão de flyers. Mas a grande massa desses panfletos é espalhada mesmo nos bares, portas, portarias e balcão de casas noturnas. No caso de Brasília, basicamente de terça a sexta-feira, quando esses locais de freqüentação de grupos jovens tornam-se um convite ao trabalho de articulação desses jovens em torno de suas vivências e representações lúdico-musicais.

Outro dado revelado no flyer é a quantidade de pessoas fazendo música, produzindo entretenimento *in loco*. Já nos primeiros vinte flyers retirados do material coletado, foram revelados 119 artistas, entre atores, cantores, bandas, DJs, MCs moradores da cidade. Os variados estilos musicais ofertados, em sua maioria, são os consagrados pelo público jovem de classe média, verificados em vários centros urbanos mundiais: pop music, rock, punk, música eletrônica, black music, funk, soul, reggae, tecno, disco, drum and bass, rap, jazz, blues e outras vertentes. A música brasileira aparece em suas várias vertentes, como a MPB, o choro, o

samba, o forró, o pagode, a música instrumental. É importante salientar que, em quase todos esses espaços, são os próprios jovens de Brasília os envolvidos na produção musical, na produção da festa, dos flyers e de outros meios de publicidade, enfim, eles participam na totalidade do evento.

Um bar freqüentado por grupos juvenis transformou-se, numa noite, no escritório para dois jovens produtores musicais de Brasília. Sobre a mesa, calculadora, canetas, garrafas de cerveja, cigarros. Alguns papéis espalhados faziam-se de mata-borrão para uns dos jovens que falava, gesticulava, fazia garatujos e anotava coisas. Tomando um flyer nas mãos, o jovem parecia explicar, ao colega, uma idéia de publicidade gráfica que tinha em mente para algum evento. Com os braços distendidos, contemplava o flyer e mostrava-o ao colega, que parecia lhe acompanhar no raciocínio, na conversa e na bebida.

O que se depreende é que são esses jovens brasilienses que fazem as festas, os espetáculos musicais, do início ao fim, no cotidiano da cidade. Com suas concepções estéticas afinadas, pelo envolvimento e vivência cotidiana nas práticas lúdico-musicais entre os grupos de pares, partilham uma visão holística dos eventos, observando e salientando as necessárias especificidades. Os jovens envolvidos nesses eventos musicais desenvolvem uma visão abrangente do que está se querendo produzir. Falam de detalhes dos flyers, da música, dos virtuais DJs, da estrutura do espetáculo, enfim. O grau de participação é total, e eufórico. Em certo sentido, se a festa sair de acordo com o previsto, o produtor realiza a festa e se realiza.

Do lote inicial de vinte flyers tomados para análise, surgiram 23 espaços de lazer e diversão ligados à música, em diferentes locais e horários no Plano Piloto. Peças de teatro, espetáculos musicais, festas de música eletrônica, festas juninas, lançamentos de CDs, lançamento de livros, projetos culturais, festas universitárias, raves, trilha noturna de bicicleta, campeonato de moto-velocidade, espetáculo aquático noturno. Embora, em sua maioria, os eventos divulgados convidem e busquem o público jovem, e a pesquisa perseguiu essa faixa etária, um flyer anuncia curiosamente que pessoas acima de sessenta e cinco anos pagam meia entrada para uma festa de rock a acontecer a partir das 23h, em um dos espaços musicais da cidade de Brasília.

Ao descobrir, no meio dos flyers recolhidos, eventos tão distintos quanto a trilha noturna de bicicleta e a corrida de moto-velocidade, por exemplo, pode-se perguntar porque um maior e mais diversificado número de eventos não utilizam essa forma de divulgação. Primeiro, por ser um veículo de baixo custo, depois pela acessibilidade. Sem dizer que os flyers vão encontrar as pessoas num ambiente onde essas estão mais descansadas, relaxadas talvez, sem

pressa para a leitura. Estando em grupos, também pode acontecer certo debate em torno do evento divulgado, o que, no mínimo, amplifica e dá importância ao objeto da divulgação.

Nesse sentido, podemos pensar no flyer como um elemento de novas e diferenciadas formas de sociabilidade e socialização, que pode ampliar ou reduzir as redes interacionais. O flyer de uma festa realizada em um famoso *pub* da cidade, num esmerado trabalho de arte gráfica, restringe ou indica o público. Silhuetas ambíguas sugerem casais femininos dançando em pares, bebendo, enamorados. Em outro detalhe do folheto, três jovens mulheres caminhando abraçadas, como que em direção à festa anunciada. Traz ainda este flyer silhuetas e desenhos de jovens mulheres fumando, distraídas. A única possível representação masculina no flyer é uma figura ambígua, andrógina, usando uma camiseta com o símbolo usado por movimentos homossexuais. O modo de segurar e usar o cigarro, a maneira de segurar a taça, a taça e a bebida, as roupas e adornos, as poses, as formas dos corpos representados nesse flyer remetem a um público muito específico, a determinados jovens, homens e mulheres, que, no cotidiano do Plano Piloto, podem ser facilmente encontrados e relacionados com as próprias imagens desse flyer.

O flyer citado, da festa *Desacato: porque tudo tem que ter um final*, traz a imagem de um homem, trajando um terno, caído sob a mira da pistola de uma mulher alta, morena, sedutoramente calçada num scarpim, vestindo um modelito vermelho decotado. Os corpos mostram ângulos, curvas, poses sedutoras, sensuais. As jovens mulheres do flyer vestem modelos, exibem penteados bem parecidos com os de algumas jovens frequentadoras dos bares, dos pubs e de casas noturnas. No verso desse flyer, uma outra jovem mulher, morena, segura um revólver, enquanto expõe as unhas vermelhas sobre um decotado vestido negro. O texto sedutor e misterioso convida, diz:

Sexo. Intrigas. Cobiça. Camisetas. Um nome em comum. O gabinete do Sr. Laranja não é o lugar ideal para o treinamento de advogados jovens e brilhantes. Para ele impressões digitais ou objetos deixados na cena do crime valem bem menos do que gestos, olhares, ou mesmo a presença de um cão sem dono. Verdurão versus Desafeto. Serão dois nomes e um vencedor. E depois, nada será como antes.

Outras informações trazidas pelos flyers: os eventos realizados na cidade contam com o apoio de instituições e estabelecimentos, entre bares, agências de publicidade, sites da internet, colégios, academias, agências de turismo, canais de rádio e televisão, hotéis, lojas, shoppings, estúdios musicais, estúdios de tatuagem, salões de beleza e lanchonetes da cidade de Brasília. Além de secretarias de estado, ministérios e fundações. Uma das características

dos apoiadores é sua relação, em grande parcela, com espaços de vivência e representação de grupos jovens urbanos.

Predominam nas festas, shows e eventos do Plano Piloto a produção e realização por jovens da cidade, de produtores a artistas, dos mais variados estilos. Por um lado, é menos oneroso, em termos de custo, utilizar DJ's, artistas e realizadores da própria localidade. Esses se mostram conhecedores em termos de produção e reprodução das mais variadas tendências musicais das principais pistas de dança da era globalizada. Também tem sido comum, mesmo num show de um ou mais artistas, a utilização, no mesmo espaço de pistas, tendas e palcos paralelos para a apresentação de músicos locais, principalmente DJ's, conforme dados dos flyers.

As informações a serem retiradas dos flyers são as mais diversas. Pode-se considerá-lo da perspectiva estética e traçar comparações entre os estilos de eventos e os formatos reproduzidos nesse panfleto. Como foi sugerido, podem-se buscar no flyer os patrocinadores de eventos na cidade, os nomes de produtores e realizadores mais presentes no espaço do lazer. Através dos flyers, redesenham-se mapas de eventos musicais na cidade. Mas, acima de tudo, o flyer, distribuído e observado no cotidiano da cidade, mostra que os espaços de lazer no Plano Piloto, na cidade de Brasília, são múltiplos e convidam a uma diversidade de fruição, contemplando várias práticas lúdico-musicais e vários grupos de estilos jovens.

Referências citadas

Simmel, Georg. 1967. "A metrópole e a vida mental". In: Velho, Otávio. (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, pp. 13-28.

A canção das mídias, memória e nomadismo: o fado na cidade de Santos

Heloísa de Araújo Duarte Valente

whvalent@terra.com.br (UNESP)

Resumo: O presente texto pretende descrever o projeto “O fado na cidade de Santos”, que vem sendo desenvolvido pelo Núcleo de Estudos em Música e Mídia - MusiMid, na atual fase de desenvolvimento. Para tanto, serão apresentadas algumas balizas que orientam, teoricamente, a pesquisa: a canção como gênero *nômade*, movente; suas correntes principais e nomes mais representativos; a importância do fado no âmbito da paisagem sonora, além do papel simbólico do gênero, entendido como *cartão postal sonoro* lisboeta. Em seguida, são apresentados os pontos que orientam a pesquisa, bem como as etapas de realização do trabalho.

Palavras-chave: Fado. Santos. Musimid

Introdução

Praticamente passados 100 anos desde a introdução das técnicas de mediatização do som, o gênero musical *canção* vem sofrendo transformações substanciais: da adaptação às novas técnicas de captação e difusão do som às novas políticas culturais, passando pelas novas concepções de performance e composição.

Gênero *nômade* e mestiço, o fado - nascido como dança brasileira -, consolidou-se definitivamente como *canção portuguesa* a partir de meados do século XIX, tomando de assalto a capital lusitana. Notabilizada pela sua capacidade de expressar sentimentos lânguidos e sofridos da alma portuguesa, quer na voz de Marceneiro, quer na voz de Amália, o fado representou, para o imigrante de além mar, o elo entre Portugal e Brasil, uma espécie de conforto em forma de música, ante a saudade da longínqua terra natal. O gênero passa por um certo esmorecimento, a partir da década de 1960, apontando para um recrudescimento por volta da década de 1990. Desponta em duas variantes: como *fado novo* e como *world music* (esta entendida segundo os parâmetros das gravadoras).

A canção midiática: da tradição à world music

Os anos que marcaram a passagem do século XIX para o século XX testemunham transformações avassaladoras, produto da descoberta da eletricidade. Criam-se novas tecnologias, permitindo a multiplicação dos signos musicais, dadas as novas capacidades de fono-captação, fono-fixação e telefonia (Chion, 1994). É o momento em que surgem o disco e o rádio.

Estes meios não somente passam a possibilitar a propagação de um dado repertório musical na *paisagem sonora* (Schafer, 2001) mundial, como, ainda, favoreceram o surgimento de novos gêneros de canção popular urbana. O disco tornar-se-á produto industrializado, na década de 1920, tornando-se sistematicamente presente na paisagem sonora, a partir dos anos de 1930, através das emissões radiofônicas.

No que diz respeito às canções denominadas *tradicionais*, o advento do disco e do rádio promoverá, mesmo não intencionalmente, a formação de clássicos populares internacionais: *Torna a Surriento, El dia que me quieras, Bésame mucho, Foi Deus ...* Transposta ao disco, a canção passará a adquirir características próprias, configurando gêneros autóctones, em diversos países, para depois ser lançada no mercado internacional, já identificada como *cartão postal sonoro*. Começa a desenrolar-se um processo de mundialização da música, que corre em paralelo a uma mistura de gêneros. Essa prática será uma constante, nos anos que seguem, acrescida de uma coreografia correspondente, bem ao modo das modas. Muitas vezes, o repertório já é conhecido: são novos arranjos de peças já consagradas no repertório internacional.

Não apenas as canções, mas também seus intérpretes migrarão de países, gêneros e culturas: Amália Rodrigues causa *frisson* no Canadá, no Japão, na França, na Alemanha, no México... e é agraciada com a medalha *Isabel, a Católica*, por bem cantar a música espanhola! Charles Aznavour, que lhe teria composto *Ay Mourir pour toi* segue cantando, aos oitenta anos, um vasto repertório partilhado, não raro, em duetos lingüísticos e estilísticos (Sinatra, Compay Segundo, Patrick Bruel...).

O fado na cidade de Santos

Fontes historiográficas mostram que os portugueses foram os primeiros europeus a adentrar as terras brasileiras. Por uma longa data, fizeram fixar os valores de uma cultura ocidental, que conseguiu se sobrepor à dos nativos. É bem verdade que houve uma troca de valores de natureza diversa; promovendo a *mestiçagem* de signos culturais. O fado consta como uma desses signos mestiços: Tinhorão (1994) atesta que o fado teria se originado no Brasil, como dança buliçosa, convertendo-se em canção sentimental em fins do século XIX, em Lisboa. Esta, aliás, foi a versão que consolidou mundialmente o gênero, e essa se impõe como verdade absoluta até hoje, salvo por raros pertencentes ao meio...

Estigmatizado como *cartão postal sonoro* de seu país de origem, sobretudo a partir da década de 1930, o fado desenvolveu-se sobremaneira, em suas vertentes principais: o *fado castiço* e o *fado-canção*. O primeiro, mais voltado à fala coloquial, com melodia de extensão

relativamente estreita, abriga letras de conteúdo até tema prosaico (*A casa da Mariquinhas*, de Armando Marceneiro). O fado canção, por sua vez, tem caráter sentimental. Expressa-se por melodias de maior tessitura, frases longas, harmonias mais elaboradas. É a modalidade que notabilizou Amália Rodrigues e, hoje, seus jovens sucessores (Mafalda Arnauth, Cristina Branco, Mísia, Kátia Guerreiro. Camané).

Ainda assim, tanto uma como outra vertente do fado acabou por aceitar as diluições, forjadas pela mídia, ao que parece, feitas sob medida para incitar (excitar!) a imaginação do turista em férias, mas também atender ao dileitante de música de pretenso gosto eclético mas, na verdade, com extrema dificuldade de digerir o signo complexo. Rotuladas de *world music* – entenda-se, *exóticas* –, estas músicas transmitem nos timbres, texturas, ritmos todo o devaneio de uma felicidade que tem a duração concreta do hiato entre um aeroporto e outro, prolongando sua existência nos álbuns de fotografia.

O fado espalhou-se pelo mundo, criando fortes raízes no Brasil. Em Santos (SP), a fixação do fado tem características muito particulares e interessantes: O fato de tratar-se da cidade onde se encontra o maior percentual de imigrantes portugueses, em nosso país¹ já representa, por si só, um dado relevante para o estudo da recepção do gênero musical. Além do mais, a existência de protagonistas fortemente obstinados com a preservação e difusão da música portuguesa realimenta a vitalidade de um gênero que poderia ser até considerado como em declínio.

Destaco, especialmente, o papel de Manoel Joaquim Ramos, que há mais de sessenta anos vem irradiando programas relativos à música e à cultura portuguesa em Santos e na Baixada Santista. Homem de iniciativa e de ação, Ramos idealizou e criou, na década de 1990, o grupo *Amigos do Fado*, estimulou vários encontros entre músicos da cidade e da Capital paulista, como o célebre Mário Rocha. Ao lado de sua esposa, a também fadista Lídia Miguez, lançou, dentre outros, Marli Gonçalves na carreira artística profissional. Mais recentemente, o radialista Luciano Duarte, em seu programa *Bom dia, Portugal* vem contribuindo para a difusão e manutenção da cultura portuguesa, de várias maneiras.²

O projeto de pesquisa

¹ Informação prestada pelo Consulado Geral de Portugal em Santos.

² O programa é transmitido ao vivo na Rádio Nova Universal, aos sábados, das oito às dez horas. Vem sendo transmitido também para Campo Grande, no mesmo dia, à tarde, em versão gravada, intitulado *Boa tarde, Portugal*.

O Núcleo de Estudos em Música e Mídia (MusiMid) vem desenvolvendo um projeto desdobrado em três subprojetos: documentário, livro e hipertexto³. Até o momento, boa parte do documentário já foi realizada, com a gravação de várias entrevistas e depoimentos, em vídeo. A edição das fitas deverá compor o documentário, intitulado: O fado na cidade de Santos, através de seus protagonistas, com a de intenção apresentar os protagonistas do fado, na cidade: músicos, radialistas, jornalistas, entidades de apoio (financeiro ou de outra natureza), instituições culturais etc.

Um outro sub-projeto consiste na confecção do hiper-texto (cdrom), intitulado O fado na cidade de Santos: sua gente, seus lugares, onde deverão ser mostrados os locais de prática do fado, desde seu surgimento, na cidade, até os dias atuais. Também estarão incluídos dados sobre fadistas já falecidos.

O terceiro sub-projeto consiste num livro, obra coletiva em que se estará tratando do fado, em seus vários aspectos. O livro deverá intitular-se: O fado na cidade de Santos: memória e nomadismo de uma canção, onde se busca um conhecimento mais aprofundado sobre temas como: 1) de que maneira se processa o mecanismo de movência⁴ (Zumthor, 1997), a ponto de sustentar a permanência desse gênero musical; 2) como se estabelecem as relações entre recepção, gosto estético, hábitos de escuta; 3) por quais mediações/ negociações os ouvintes atribuem sentidos às canções escutadas; 4) os vínculos entre o imaginário e terra de origem, numa época em que se verifica a dissolução de fronteiras, ao mesmo tempo em que se sustenta uma cultura pretensamente universalizante, criada pelas majors e as grandes corporações.

Metodologia da pesquisa

A seleção de material partirá, inicialmente, das informações de Manoel Ramos (depoimentos, arquivos pessoais, discografia). Também está sendo feita uma seleção de repertório, incluindo vários fados clássicos, em diferentes interpretações, inclusive por cantores estranhos ao mundo do fado, como Ângela Maria e Roberta Miranda. O repertório selecionado servirá de base para o estudo de questões como:

- as maneiras de pronunciar, tocar, improvisar a performance do fado: como estes traços geralmente delineiam a preferência estética dos receptores habituais;

³ O Projeto recebeu o financiamento do Edital Universal, do CNPq, o que está contribuindo, em grande medida, para a sua viabilização técnica. Está vinculado, desde o início de 2006, ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP.

⁴ Por *movência* Zumthor (1997) designa a capacidade a maleabilidade de um texto poético, de maneira assumir novas configurações formais, resignificando-se sucessivamente.

- temas que ocorrem com maior frequência no imaginário fadista, assim como os intérpretes que melhor o constroem, de acordo com a preferência dos ouvintes; nesse sentido, a análise das letras tem um papel fundamental, além da própria qualidade da performance vocal, em si;

- como os espaços da performance se transformam, ao longo dos anos e como os praticantes se adaptam a ele (inclua-se, aqui, o uso da tecnologia eletroacústica);

- como são construídos traços de pertencimento, memória e reterritorialização do português que optou por se fixar na cidade; e, em contrapartida, como a cidade se reconfigura, com a presença dessas pessoas que acabaram se naturalizando (ainda que não tenham obtido documento legal para tanto).

Para a obtenção de dessas informações, vêm sendo consultados arquivos públicos e privados. O manuseio de documentos, seleção de dados, transcrição de informações e coleta de imagens estão sendo a base para a realização dos sub-projetos.

Palavras finais

Se, a partir da década de 1980, alguns críticos já questionavam o destino das identidades, com o fenômeno da globalização e a inevitável equalização das culturas, de outra parte esse mesmo fenômeno provocou seu *efeito rebote*, possibilitando o fortalecimento de certas manifestações da cultura. No caso das canções que se fixaram no tempo em que o rádio começou a ganhar a paisagem sonora, pode-se até afirmar que estas acabaram por realimentar-se. Muitos dos intérpretes e criadores mais jovens foram beber na fonte dos ícones de décadas atrás-atraves dos discos. Justamente os discos converteram-se em modelos para a performance dessa arte.

Em tempos em que se preconiza o fim da canção, despontam vozes decidiram dedicar sua vida a cantar o fado. Estes intérpretes, não raro encontraram sua vocação após se encantarem ao escutar a Amália, pela primeira vez: Cristina Branco, em Portugal, Marli Gonçalves e Ciça Marinho, no Brasil e tantas outras... O fado já demonstrou ser bastante afeito à movência, transmutando-se de tempos em tempos. Ouvidos do mundo inteiro o descobriram. É preciso documentar essa história, em suas múltiplas expressões: oral, escrita, audiovisual sobretudo nestes tempos, onde a busca das origens e das identidades locais clama pela sua existência.

Se, nos dias de hoje, a música parece dominar o mundo, os redutos fadistas, ainda que um tanto minguados, resistem em alguns cantos do Brasil, como na morna Santos. Se o trabalho levado a cabo por Manoel Ramos, seus contemporâneos e hoje, Luciano Duarte têm

receptividade, é porque elementos discretos da cultura falam alto, mesmo nos sussurros. Estas razões são extremamente motivadoras para a realização desta pesquisa.

Referências citadas

Chion, Michel. 1994. “*Musiques: médias et technologies*”. Paris: Flammarion.

Schafer, Raymond Murray. 2001. “*A afinação do mundo*”. São Paulo: Edunesp.

Tinhorão, José Ramos. 1994. “*Fado: dança do Brasil, cantar de Lisboa - o fim de um mito*”. Lisboa: Editorial Caminho.

_____. 2004. “A moda das modas e das modinhas: movência de uma canção”. *II Encontro Nacional da ABET. Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos. Anais. C-DROM*, p. 56-68. Salvador, 9 a 12 de novembro.

Zumthor, Paul. 1997. “*Introdução à poesia oral*”. São Paulo: Educ.

_____. 2005. “*Escritura e nomadismo*”. São Paulo: Ateliê Editorial.

Os espaços de performance do Boi-bumbá em Belém

Jorgete Maria Portal Lago

jorgetelago@hotmail.com (UNIRIO)

Resumo: O presente texto tem como objetivo mostrar os diferentes espaços utilizados pelos grupos de Boi-bumbá para a realização das suas performances na cidade de Belém. A transferência das performances de um espaço para o outro faz com que os grupos operem nelas mudanças sensíveis, seja na coreografia, na encenação do enredo e na execução musical, foco de nossa pesquisa. As descrições e análises serão permeadas pela caracterização dos espaços de performance em oficiais, públicos e privados. O objetivo da pesquisa é identificar estas mudanças e entender o processo pela qual o grupo as elaboram como forma de construir uma identidade marcada através da execução musical e dar continuidade a sua prática tradicional, neste caso a do Boi-bumbá. No material utilizado para a realização desta pesquisa encontra-se documentação reunida desde 2003, a exemplo de matérias de jornais, artigos, gravações e textos de autores que se dedicaram a descrever e explicar a manifestação do Boi-bumbá em Belém. A utilização de tal material busca contextualizar a prática do Boi-bumbá ao longo de sua trajetória e dar um panorama do processo de desenvolvimento da performance até os dias de hoje. Além dos dados de caráter mais histórico apresentamos também dados coletados em campo junto ao Boi-bumbá Flor do Guamá realizados através de entrevistas, registros em áudio, vídeo e fotografia durante os ensaios e apresentação do grupo.

Palavras Chaves: Espaços. Performance. Boi-bumbá. Belém. Pará

Os grupos de Boi-bumbá utilizam, na cidade de Belém, diferentes espaços para suas performances. A transferência das performances de um espaço para o outro faz com que os grupos operem neles mudanças sensíveis. A constituição destes espaços, sua descrição e caracterização será o tema abordado no presente texto e que fazem parte da pesquisa do Boi-bumbá em Belém, conduzida neste momento no Programa de Pós-graduação em Música.

Um dos autores que tem uma vasta pesquisa histórica sobre a prática do Boi-bumbá no Pará é o historiador Vicente Salles, que aponta como o primeiro relato sobre o Boi-bumbá a matéria publicada no jornal *A Voz Paraense* em 1850. O texto apresentava algumas informações sobre o grupo do Boi caiado, seus participantes e seu local de apresentação, que resultou em “pauladas e facadas”. Para controlar as brigas, o governo tomou algumas providências no intuito de proibir algumas práticas, entre elas o Boi-bumbá. Tais proibições foram estabelecidas na Coleção de Leis da Província do Grão Pará de 1848. Moura (1997) mostra em seu estudo que a proibição foi uma forma da polícia controlar a saída dos grupos evitando assim, os encontros violentos. Para se apresentar os grupos deviam requisitar uma autorização policial, que nem sempre era dada. Tal restrição fez com que alguns grupos começassem a se concentrar em locais determinados para realizar suas apresentações. Estes espaços seriam conhecidos posteriormente como “currais” remetendo ao local onde ficam guardados os bois em

uma fazenda. Neste estudo, a suposição é de que a mudança no espaço de apresentação dos grupos de Boi-bumbá, das ruas para os “currais” proporcionou aos participantes experimentar novas possibilidades na realização da performance. A limitação de espaço possibilitou uma nova formatação aos grupos, que foram estruturando suas apresentações através da inclusão de novos elementos musicais, cênicos e coreográficos presentes até hoje.

Os espaços da performance.

Em Belém as apresentações dos grupos de Boi-bumbá ocorrem somente no mês de junho, durante as Festas Juninas. Neste período presenciamos festejos em todos os locais da cidade e manifestações características do período como: Bois-bumbás, Cordões de Pássaros e Bichos, Pássaros Juninos e Quadrilhas Roceiras. Um número significativo de festas espalhadas pela cidade forçou a ampliação dos espaços para a apresentação dos diversos grupos neste período.

Atualmente, estes eventos são promovidos por órgãos públicos (estaduais e municipais), empresas, escolas, igrejas, sociedades civis organizadas, pessoas físicas e até pelos próprios grupos. Observando os eventos realizados neste período foi feita a seguinte classificação a partir de relatos dos próprios brincantes⁹⁸: o espaço oficial, o privado e o público. A utilização do termo “espaço” baseia-se no estudo de Anthony Giddens, que o define como “um cenário físico de uma atividade social situada geograficamente” (1991: 26-27). E é considerando a dimensão geográfica e social que o grupo vai formatar sua apresentação, considerando a disposição dos brincantes no local, o repertório executado, a maneira de tocar, as coreografias, o contato com o público e outros. Na pesquisa será considerado também fatores extramusicais, que estão articulados na performance musical e como observou Anthony Seeger (1987) corresponderão a conjunção da tradição, da prática e da emergência de novas formas, neste caso na manifestação do Boi-bumbá.

Espaço Oficial.

É aquele onde são realizados os eventos promovidos por órgãos públicos, no caso de Belém pela Secretaria de Cultura (SECULT), Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (FCPTN) e Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL).

A partir de pesquisas de Vicente Salles (1994) nota-se que a constituição de um espaço oficial tornou-se uma iniciativa concreta a partir da década de 1920. Na opinião do autor, a disponibilização dos espaços públicos foi uma contrapartida à proibição da apresentação dos

⁹⁸ Denominação dada aos participantes do Boi-bumbá.

grupos nas ruas, a exemplo da liberação de uma área próxima a uma avenida onde se apresentava o Boi-bumbá Pai da Malhada. A iniciativa governamental em liberar alguns espaços públicos para a apresentação dos grupos de Boi-bumbá não objetivava, até aquele momento, a realização de eventos oficiais por órgãos públicos como ocorrerá em décadas posteriores. Os estudos de Moura (1997) e Salles (1994) relatam que até a década de 1950, os grupos de Boi-bumbá se apresentavam nos “currais” e em pequenos teatros populares na periferia da cidade. Com o crescimento da cidade novas formas de lazer e entretenimento foram distanciando o público destes locais, esvaziando-os. A falta de condições financeiras para continuar renovando e inovando suas performances representou mais uma motivação para que os grupos de Boi-bumbá se adaptassem a essa nova situação. Enquanto para Moura (op. cit.) esta fase representou um período de decadência dos grupos, devido ao seu despojamento do luxo e da sofisticação para o folclorista Bruno de Menezes (1972) ela representou uma oportunidade de “reabilitação dos bumbás”. Para o autor, os grupos estavam descaracterizados gerando assim, um “artificialismo” da tradição ocasionado pela “falta de criatividade” dos “botadores de boi”⁹⁹. Para Menezes, a “reabilitação” se daria mediante a liberação dos grupos novamente para as ruas, com o devido policiamento para evitar os conflitos e brigas que outrora levaram os grupos ao confinamento.

Bruno de Menezes tinha uma grande preocupação quanto à “extinção dos Bois-bumbás” em Belém e é baseado nesta idéia de “salvaguarda da tradição” é que o governo vai estabelecer ações para tal fim. Como iniciativa concreta desta ação é que serão promovidos os concursos de Bois-bumbás realizados nas praças da cidade. O primeiro evento tendo participação governamental foi o realizado em 1938 com apoio do prefeito Abelardo Condurú. Através de políticas de valorização, preservação e manutenção o Boi-bumbá tornou-se uma preocupação do poder público, gerando uma relação de dependência ou “atrelamento” (Piñon, 1982) dos grupos em relação ao governo que até hoje é mantida.

Realizado o primeiro evento oficial, o governo iniciou a promoção anual dos concursos de Bois-bumbás e para tal fim, foi ampliando os espaços oficiais constituídos também por teatros e praças da cidade. Desde 2002 os pontos turísticos também têm se configurado como espaços oficiais. Em relação à performance, a intervenção governamental foi estabelecendo algumas modificações em função do espaço e tempo disponíveis para a apresentação entre outras. Os locais de realização dos eventos oficiais apresentam uma infra-estrutura bem diferente da apresentada nos “currais”. Nos espaços oficiais, os grupos têm à sua disposição microfo-

⁹⁹ Botador ou dono de boi é a pessoa que coordena um grupo de Boi-bumbá.

nes, jogos de luz e palco, todo este aparato gera uma expectativa por parte dos brincantes em relação ao público que irá assisti-los. Quanto à duração da performance, os grupos contam com um tempo reduzido e rigorosamente cronometrado para realizar suas apresentações dinamizando-a para o público ali presente. Além do mais, os eventos oficiais contam com outros grupos que se apresentam na mesma noite junto com os Bois-bumbás diversificando o evento.

Uma modificação que tem se percebido na performance dos grupos ocasionada pela limitação do tempo é a supressão da “comédia”¹⁰⁰ que tem duração média de uma hora e trinta minutos para ser encenada. Devido a esta impossibilidade é que alguns grupos têm deixado de ensaiá-la, à exceção do Boi-bumbá Flor do Guamá. Em 2004 no Projeto “Paixão do Boi - Festa da gente”, os organizadores do concurso estabeleceram através de regulamento que a “comédia” fosse item obrigatório na apresentação dos grupos. Desta maneira, os grupos tiveram a oportunidade de apresentar a história do Boi-bumbá que, apesar de ser uma parte importante da performance não era contemplada em alguns concursos ou eventos oficiais.

A partir desta pequena descrição observa-se que o espaço oficial apresenta todo um aparato que o caracteriza como local de importância significativa para a performance dos grupos. O espaço oficial é privilegiado e apresentar-se nele demonstra a importância que o grupo tem no cenário cultural da cidade, visto que nem todos são admitidos.

Espaço Privado

É o local onde ocorrem eventos destinados a um público determinado como: festas de aniversário, escolas, igrejas ou terreiros juninos¹⁰¹. A configuração de um espaço privado surge quando das proibições da saída dos grupos pelas ruas e do seu confinamento em “currais”, que antes de se transformarem em “parques juninos” (Salles, 1994), já se configuravam como propriedade privada pertencente ao “botador de boi” ou “dono do boi”. O acesso ao “curral” era feito através de pagamento de ingressos, onde as pessoas podiam desfrutar das comidas e bebidas vendidas nas barracas, além de se divertirem com os jogos. Alguns “currais” apresentavam um palco ou tablado para a apresentação do seu grupo, embora nem todos dispusessem de tais aparatos.

As novas oportunidades de lazer, a liberação dos espaços públicos pelo governo para a promoção de concursos fez com que os “currais” fossem perdendo seu público e encerrando suas atividades. Os eventos produzidos pelo governo eram gratuitos, além de serem realizados

¹⁰⁰ A comédia é a história do Boi-bumbá narrada pelos personagens.

¹⁰¹ Terreiros juninos são locais onde se realiza uma Festa Junina.

na área central da cidade. O público não precisaria mais se deslocar para a periferia e nem pagar ingresso, além de poder assistir a vários grupos gratuitamente. Até o momento não foram encontrados registros sobre as apresentações “extra-oficiais” dos grupos até a década de 1950, mas supõe-se que além dos eventos oficiais, os grupos de Boi-bumbá também se apresentavam nos quintais das casas, nas festas em terreiros juninos, visto que esta prática permanece até os dias de hoje.

No espaço privado, o grupo tem um pouco mais de liberdade e proximidade com público, visto que dificilmente se encontra um palco para a apresentação. O grupo realiza sua performance no chão, sem auxílio de microfones, nem luzes e conta com um público mais homogêneo do que no espaço oficial, além de um tempo de apresentação mais flexível. O espaço privado representa uma alternativa para as performances dos grupos, além de uma possibilidade de remuneração. Apesar destes eventos não serem grandiosos e nem tão amplamente divulgados quanto os oficiais, eles são importantes na divulgação dos grupos e na consolidação de um público espectador.

Espaço Público

Analisando os relatos sobre o Boi-bumbá constata-se que foi a rua o seu primeiro espaço de apresentação. Era no espaço das ruas que os grupos realizavam suas apresentações em um evento que ocorria por determinação do “botador de boi”. Neste tipo de evento não havia, e até hoje não há, a intervenção do governo ou de contratantes privado. Na época das proibições é provável que os grupos tivessem restringido suas apresentações aos “currais”, mas nem sempre isto acontecia porque alguns grupos burlavam a fiscalização e voltavam às ruas provocando-se mutuamente para provar quem era o melhor, como relatou o poeta De Campos Ribeiro (s.d.) em suas crônicas.

De acordo com a classificação proposta neste estudo, o evento público é aquele organizado pelo próprio grupo ao final das Festas Juninas. Tal evento é conhecido como “ferração do boi”, quando o Boi-bumbá é “ferrado” ou “laçado” para se despedir da Quadra Junina e voltar na seguinte. O evento da “ferração” inicia-se com a fuga do Boi, que sai pelas ruas da comunidade, onde está localizado o “curral”, então os brincantes saem à sua procura cantando e tocando as toadas. Quando encontrado, o Boi é levado de volta para o “curral”, onde é “ferrado” ou “laçado” pelos vaqueiros¹⁰². Caso o grupo queira encerrar suas atividades ou mudar de nome, há a “permissão” para a execução. No caso contrário, os vaqueiros fazem somente tentativas que são encerradas pela “madrinha do Boi” que coloca uma toalha branca sobre o

¹⁰² Os vaqueiros são os rapazes que tomam conta do Boi durante a apresentação.

animal demonstrando assim, que devem encerrar suas tentativas. Terminada esta etapa, os vaqueiros amarram o Boi num local ornamentado com folhagens e flores, representando um mourão e iniciam as toadas de despedida. O Amo vai chamando cada personagem e convidados presentes na festa para se despedir do Boi, neste momento é servido aos participantes, vinho tinto que representa o sangue do animal.

A rua como espaço público demonstra que é um espaço ainda utilizado para a apresentação dos Bois-bumbás no evento organizado pelo próprio grupo. Apesar de esta apresentação estar restrita às ruas do bairro, onde está o “curral” do grupo, ela também representa mais uma possibilidade de divulgação para as pessoas da comunidade próxima ao “curral” e que ajudam nas atividades do grupo com doações em dinheiro ou material. A apresentação nas ruas do bairro é uma maneira de estreitar as relações de amizade entre os moradores e os brincantes, além de fomentar novas parcerias. Observamos que os espaços de performance do Boi-bumbá foram sendo ampliados de ano a ano. Esta ampliação correspondeu a um maior número de espaços, de eventos e de público espectador do Boi-bumbá, especialmente nos últimos anos. Tal situação fez com que os grupos acompanhassem estas mudanças, realizando modificações nas suas performances de uma maneira geral. A identificação destas mudanças e maneira pelas qual elas ocorrem são questões ainda a serem respondidas no desenvolvimento da presente pesquisa.

Referências citadas

A Voz Paraense. 03 de jul. de 1850. p.01

Coleção das Leis da província do Grão Pará. Tomo X. Parte I. Lei no. 153 de 29 de nov. 1848.

Giddens, Anthony. 1991. “*As conseqüências da modernidade*”. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Unesp.

Menezes, Bruno. 1972. “*Boi-bumbá : autopopular*”. Belém: Conselho Estadual de Cultura.

Moura, Carlos Eugênio Marcondes de. 1997. “*O Teatro que o povo cria: cordões de pássaros, cordões de bichos e pássaros juninos do Pará; da dramaturgia ao espetáculo*”. Belém: Secult.

Piñon, Sidney. 1982. “*A Farsa do Prêmio. Um estudo sobre a política do folclore em Belém*”. Belém: Academia Paraense de Letras.

Ribeiro, José de Campo. [s/d]. “*Gostosa Belém de outrora*”. Belém: Imprensa Universitária do Pará.

Salles, Vicente. 1994. “*Épocas do teatro no Grão-Pará: ou, Apresentação do teatro de época*”. Tomo I e II. Belém: UFPA.

Seeger, Anthony. 1977. “Por que os Índios Suyá cantam para suas irmãs?” In. *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 39-63

Onde está o “campo”? – considerações sobre a pesquisa etnográfica com músicos urbanos

José Alberto Salgado e Silva

Josealberto.zeal@uol.com.br (UFRJ)

Resumo: Com base em etnografia concluída recentemente (Silva, 2005), sobre profissionalização de músicos-estudantes no Rio de Janeiro, este comunicado propõe discutir os limites espaço-temporais do “campo” – essa categoria que já esteve mais claramente identificada com a aldeia ou vilarejo remoto nos estudos tradicionais de antropologia, ou mesmo com o bairro, favela ou gueto urbano, em etnografias sociológicas. Em pesquisas que examinam cada vez mais as práticas urbanas e transnacionais de música, cumpre sempre definir em que espaço e tempo o pesquisador “recolhe dados”, e de que meios se vale para isso, esclarecendo assim um conceito (“campo”) que modela o próprio método de investigação. Na pesquisa referida aqui, alguns marcadores na observação de ações e discursos de músicos foram: ensaios em estúdios; platéia de concertos; corredores e salas de aula; conversas telefônicas e mensagens eletrônicas. Em contextos assim, o etnógrafo parece trabalhar em terreno de fronteiras móveis, por conta das tecnologias de comunicação, dos deslocamentos pela cidade, e do próprio trânsito imaginativo entre tempos distintos, como quando se compara diacronicamente o presente de uma prática musical com sua reconstituição, documentada ou memorial. Argumento que, para essa elasticidade de fronteiras e dissolução da imagem geográfica do “campo”, também contribui a transitoriedade das situações de trabalho musical. Revisitando os estudos de Howard Becker sobre carreiras musicais, considero em novo contexto esse fator estruturante das perspectivas e ações de músicos que se profissionalizam.

Palavras-chaves: Etnografia. Trabalho de campo. Profissão musical.

Este comunicado coloca em discussão a noção tradicional e tipicamente geográfica de “campo” (como na expressão “trabalho de campo”), tendo em vista que contextos urbanos e contemporâneos, como o da pesquisa intitulada “Construindo a profissão musical – uma etnografia entre estudantes universitários de Música”, podem modificar esse importante aspecto de teoria e método.

Para caracterizar espaço e tempo em que se deram as relações entre etnógrafo e sujeitos da pesquisa, inicio descrevendo traços básicos do estudo e de sua metodologia. Particularidades desse caso podem sugerir que, pelo menos em certas vertentes atuais de investigação etnomusicológica, a noção de “campo” deve ser repensada constantemente. Reformulações dessa noção dependem das relações que se estabelecem entre pesquisador e sujeitos, durante o trabalho empírico, e possivelmente dependem de como os sujeitos são teoricamente associados uma idéia de “cultura”, também tradicional em nossa literatura. Em vez de assumir a prio-

ri sentidos mais determinados e quase palpáveis de “campo” e de “cultura”, considere adequado problematizá-los em face da experiência etnográfica.

Os principais sujeitos da etnografia foram estudantes de graduação, em cursos de bacharelado e licenciatura do Instituto Villa-Lobos–UniRio. A observação foi conduzida entre estudantes que mantinham atividades musicais públicas e em colaboração com outros músicos – acontecendo fora do *campus*, além daquelas que ocorriam dentro da instituição de ensino. Por transitarem em ambientes onde são identificados alternadamente por dois rótulos gerais – “estudantes” e “músicos” – e por apresentarem competências, compromissos e práticas comuns a essas duas representações, identifico os sujeitos como *músicos-estudantes*. A expressão procura corresponder a uma “noção de identidade dinâmica associada ao desempenho de diferentes papéis articulados a experiências (...) em mundos sociais particulares” (Velho, 1999: 15).

Porém, será que se pode definir o objeto desse estudo como um *grupo cultural*? Quando Becker (1963, cap. 5 e 6) escreveu sobre músicos que trabalhavam com jazz e música dançante, começou por incluí-los na categoria ampla de grupos desviantes (“*deviant groups*”), com “uma cultura e estilo de vida suficientemente bizarros e não convencionais para serem rotulados como estranhos (“*outsiders*”) por membros mais convencionais da comunidade”. O autor notava que “muitos grupos desviantes, entre eles os músicos de dança, são estáveis e duradouros. Como todos os grupos estáveis, eles desenvolvem um modo de vida distinto” (*ibid.*: 79). Uma formulação do conceito de cultura, feita por Everett C. Hughes, é citada e endossada por Becker:

Wherever some group of people have a bit of common life with a modicum of isolation from other people, a common corner in society, common problems and perhaps a couple of common enemies, there culture grows¹⁰³.
(*ibid.*: 80)

Esses critérios aplicam-se apenas frouxamente aos músicos que cursavam a faculdade. A característica de um grupo de sujeitos que seja “estável e duradouro” não se verifica, e o próprio sistema universitário de créditos contribui para o efeito dispersivo: não existe sequer uma turma identificada pelo ano de seu ingresso na faculdade de música. Dada a mobilidade desses indivíduos que freqüentam sempre mais de um ambiente social e que não residem no *campus*, a condição de “um pouco de isolamento de outras pessoas” também não é atendida. Há, de fato, lugar para “um pouco de vida em comum”, mas qualquer padrão de regularidade

¹⁰³ Onde quer que um grupo de pessoas tenha um pouco de vida em comum, com um pouco de isolamento de outras pessoas, um canto comum na sociedade, problemas comuns e talvez um par de inimigos comuns, ali surge cultura.

está sempre sujeito a mudanças e mesmo a uma interrupção total, por conta de trancamento de disciplinas, de matrícula, greves etc.

Por outro lado, problemas comuns na negociação de um currículo são recorrentemente percebidos. Pode-se dizer ainda que, com a própria opção pela carreira musical, os sujeitos apresentavam alguma particularidade nos estilos de vida, diferenciando-os talvez de “membros mais convencionais da comunidade” urbana; mesmo isso, no entanto, se torna vago no caso de sociedades plurais. E os estudantes, além disso, apresentavam diferenças importantes quanto à origem social, experiência musical e projetos de trabalho.

A noção de uma cultura “estudantil” ou “musical”, nessas circunstâncias, parece ficar incompleta: alguns traços caracterizadores de uma cultura (mesmo nos termos flexíveis de Hughes) são encontrados; outros, não. Em vez de centrar esforços na procura de uma rede comum de significados, pareceu mais adequado começar por um estudo sistemático das ações e do discurso de indivíduos, colocando em foco as concepções que eles tinham sobre a profissão musical, o curso universitário e as relações entre ambos.

Inicialmente, os músicos-estudantes com quem trabalhei foram escolhidos mais ou menos aleatoriamente. A primeira ocasião de observação, por exemplo, resultou do convite para assistir a um *show* fora da universidade, onde se apresentaria um grupo de alunos. Esse contato teve desdobramentos que chegaram a incluir minha participação como instrumentista no conjunto, durante uma série de ensaios e apresentações. Nas fases seguintes de trabalho de campo, o critério básico para selecionar estudantes a serem observados e entrevistados foi o de que fossem musicalmente ativos fora do *campus*, assim como os músicos daquela primeira situação. O critério parecia adequado a um estudo do processo de construção de carreiras musicais, que verifiquei compreender atividades e interesses localizados em ambientes musicais distintos.

A participação dos músicos-estudantes em conjuntos musicais fora do *campus* funciona como um pequeno panorama da diversidade musical no Rio de Janeiro, desde os padrões organizacionais até as implicações estilísticas. Há relatos sobre atuação em corais ou pequenos grupos vocais, orquestras, rodas de samba/choro, conjuntos de rock, pagode, jazz, bossa-nova, “música instrumental”, escolas de samba. Além da participação constante nesses grupos, houve registro de outras ações musicais mais esporádicas. As atividades descritas pelos 85 respondentes de um questionário indicavam a multiplicidade de espaços e rotinas de atuação no campo musical, e incluíam: atuação como integrante de conjunto musical; ensino particular ou em cursos/instituições; atuação como *free-lancer*; “músico de estúdio”; arranjador; composição de trilhas (para teatro/vídeo/cinema/ publicidade); composição de música e-

letrônica para dança; técnico de som (show/gravação); direção musical (direção de espetáculo); produção musical (direção de estúdio).

Foi notado que, entre os músicos-estudantes, a combinação de motivações e limitações diante das possibilidades concretas de atuação musical fazia com que um mesmo sujeito tomasse caminhos diversos¹⁰⁴ ao longo de sua trajetória de estudo e profissionalização. Diante desse quadro, era necessário que o pesquisador procurasse acompanhar variações de percurso, que levavam a uma constante expansão dos limites do “campo”.

Em vista disso, a delimitação de um espaço para o “trabalho de campo” tornou-se necessariamente larga e com uma tendência à expansão, compreendendo quase todo lugar aonde era possível acompanhar os músicos-estudantes em suas atividades musicais. Como a convivência se estendia para além do *campus* e outros locais de ensaios e apresentações, passando a incluir os roteiros de ida e volta desses lugares, as casas de vários músicos, minha própria casa e também encontros sociais, chamadas telefônicas e mensagens eletrônicas, todos esses momentos foram entendidos como instâncias do “campo”: dados foram gerados em cada uma dessas situações.

Outro efeito de alargamento do “campo” se deveu ao procedimento metódico de registrar e analisar discursos dos músicos-estudantes. Em se tratando de sujeitos que utilizam meios e tecnologias diversos para se comunicar (e para constituir sua imagem pública), os conteúdos podem ser encontrados em muitos formatos, não só nas conversações e encontros face-a-face, mas também em textos escritos e imagens intencionalmente divulgados (como textos de auto-apresentação, cartazes, programas de concerto), inclusive no espaço da internet (filipetas eletrônicas, mensagens em listas etc.).

Mais um fator, relativo à organização do trabalho musical, problematiza a impressão de concretude geográfica do “campo”, em nosso caso. A análise de um quadro amplo de ações e depoimentos sugeriu que – com exceção daqueles que estão efetivados em uma orquestra sinfônica, banda militar ou outra instituição pública, e podem contar com uma rotina e uma fonte de pagamento mais estáveis –, os músicos em geral conhecem a situação de transitoriedade como característica em suas trajetórias. Aquilo que Strauss (1999: 101) coloca em termos gerais – “o caráter aberto, experimental, exploratório, hipotético, problemático, tortuoso, mutável e apenas parcialmente unificado dos cursos humanos da ação” – é agudamente verificado no percurso de muitos músicos. E o que Becker (1963) assinalava na pesquisa com músicos de Chicago, ao fim dos anos 1940 – “o músico espera mudar de emprego frequente-

¹⁰⁴ Ver, a esse respeito, o conceito de “musical pathways” na prática de músicos urbanos, em Finnegan, 1989.

mente” –, tem ampla validade no Rio de Janeiro atual. Pode-se inferir mesmo que um caráter provisório das ações, vigente nas relações comerciais com a música, vai sendo incorporado pelos agentes como parte de um *habitus* profissional.

Investigando processos e caminhos da profissão musical entre músicos-estudantes do Rio de Janeiro, notei portanto que os limites do “campo” para o trabalho etnográfico vão se movendo constantemente, acompanhando as ações itinerantes do músico que trabalha e constrói sua profissão lidando com estruturas predominantemente instáveis, informais, e sem uma base territorial fixa.

Por fim, o “campo” pode chegar a abranger espaços e tempos localizados na memória pessoal do etnógrafo, quando este investiga práticas que lhe são de algum modo familiares¹⁰⁵. “Coletar dados” em tais situações envolve também, em certa medida, a evocação de dados “coletados” e armazenados antes da formalização de uma pesquisa, cabendo ao etnógrafo, então, controlar o modo e a proporção de incidência desse fluxo memorial sobre as análises e interpretações do presente. No caso dessa pesquisa, ao observar cenas musicais em que eu havia atuado no passado, meu entendimento do presente esteve necessariamente tingido por experiências prévias. Minha atenção tendeu a recair sobre o que percebi como mudanças ou variações da prática musical, com noções de “transformação” e “permanência” aparecendo como parâmetros da apreciação. A diacronia, nesse caso, é de uma modalidade que, em vez de contar com o mesmo tipo de método e registro de dados em períodos distintos de pesquisa, depende de um exame da memória pessoal como fonte de dados – um método que Nettl (1995) utilizou na composição de *Heartland Excursions*, por exemplo. Esse elemento de diacronia – incorporado ao olhar do etnógrafo – opera, portanto, como mais um fator (subjetivo, existencial) de expansão e permeabilidade das fronteiras do “campo” etnográfico.

Referências citadas

Arroyo, Margarete. 1999. “*Representações sociais sobre prática de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes*”. Tese (Doutorado em Música). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS.

Becker, Howard. 1963. “*Outsiders: Studies in the sociology of deviance*”. New York: The Free Press.

Finnegan, Ruth. 1989. “*The hidden musicians – Music-making in an English town*”. Cambridge: Cambridge University Press,

¹⁰⁵ Sobre pesquisa etnográfica em espaços familiares, ver Velho, 2004; Arroyo, 1999; Silva, 2005b.

Nettl, Bruno. 1995. “*Heartland excursions: Ethnomusicological reflections on schools of music*”. Urbana: University of Illinois Press.

Silva, José Alberto Salgado e. 2005. “*Construindo a profissão musical – uma etnografia entre estudantes universitários de Música*”. Tese (Doutorado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UniRio.

_____. 2005b. “Variações sobre o tema da gafieira: um conjunto na Lapa carioca”. *Debates*. 8: 39-69.

Strauss, Anselm. 1999. “*Espelhos e máscaras: a busca de identidade*”. São Paulo: Edusp.

Velho, Gilberto. 1999. “Apresentação – Anselm Strauss: Indivíduo e vida social”. In: Anselm L. Strauss. *Espelhos e máscaras: a busca de identidade*. São Paulo: Edusp, 11-19.

_____. 2004. “*Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Othello em Kerala: análise da intersemiose entre música e teatro no *kathakali*

José Luiz Martinez

martinez@pucsp.br (PUC-SP)

Resumo: resultado de pesquisa de campo realizada na Índia, entre dezembro de 2005 e fevereiro de 2006 (apoio Fapesp), esta comunicação trata dos aspectos de intersemiose e transculturação no *kathakali* contemporâneo. O *kathakali*, gênero de dança-teatro-ópera do estado de Kerala, Índia, está apoiado numa narrativa vocal que sustenta todo o espetáculo. Essa forma vocal é denominada *sopanam*, praticamente ainda não estudada pela etnomusicologia. Apresentarei uma análise semiótica da relação texto/música, assim como um estudo dos elementos de transculturação presentes na montagem de uma obra de teatro ocidental (*Othello*, de Shakespeare) pela companhia do International Centre for Kathakali. A peça, dirigido por Sadanam Balakrishnam, foi adaptada de acordo com os elementos, técnicas e *ragas* tradicionalmente utilizados no *kathakali*. O método utilizado parte da análise da significação musical, segundo a teoria semiótica da música em bases peirceanas que tenho desenvolvido desde 1991.

Palavras chave: Kathakali. Shakespeare. Semiótica. Canto. Ópera.

O *kathakali* surgiu no século XVII, patrocinado pelo Zamorin (“senhor dos mares”) de Calicut, estado de Kerala, no sul da Índia. Afirmou-se como tradição em performances e festivais em cortes e templos. Derivado historicamente do *kutiyattam* (forma de dança-teatro que descende do teatro sânscrito clássico), o *kathakali* possui estruturas próprias sustentadas pelo canto e pelas formas musicais. Suas obras são escritas na linguagem vernacular de Kerala, o *malayalam*, sendo assim mais acessíveis ao público daquela região do que o sânscrito do *kutiyattam*. As peças de *kathakali*, escritas por poetas/compositores eruditos, tratam das histórias advindas da rica mitologia hindu e dos épicos, *Mahabharata* e *Ramayana*. Nos últimos cem anos, essa arte não apenas expandiu suas formas e repertório, mas ainda conquistou plateias em todo o mundo. O *kathakali* contemporâneo explora novas possibilidades dramatúrgicas, como peças baseadas em obras do teatro grego clássico, obras de Shakespeare e peças com temas políticos.

Consistindo numa arte formalizada de dança-teatro-ópera, os atores de *kathakali*, treinados desde a infância, representam deuses e demônios, ou personagens dos grandes épicos, com uma grandeza que resulta da combinação de sua extraordinária técnica corporal, gestos codificados (*mudras*), expressões faciais, com uma pesada maquiagem ritual de inigualável força e beleza, além de figurinos e coroas não menos impressionantes. A narrativa é toda realizada por dois cantores. O mestre cantor, o *ponanni*, é o regente de todo o grupo, apresen-

tando o texto das peças composto em diversos *ragas* (estruturas melódicas), numa espécie de recitativo denominado *sopanam*. Ele ainda conduz os demais músicos com o *chengila*, um tipo de gongo. Dois ou mais percussionistas executam os tambores — *centa*, *maddalam* e *itaykka* — os quais não apenas têm a função de estabelecer os *talas* (ciclos métricos) e a estrutura rítmica das danças, mas ainda de “iluminar” o drama com figuras rítmicas, variações, gestos e texturas capazes de sustentar e desenvolver a dramaturgia do espetáculo, fazendo uso apenas de recursos puramente musicais.

Análise da intersemiose música-texto-cena de Othello

A adaptação desta obra de Shakespeare para a linguagem do kathakali foi realizada entre 1996-7 pelo mestre Sadanam Balakrishnan (ator, dramaturgo e diretor do International Centre for Kathakali, Nova Delhi). *Othello* em Kathakali recebe o prêmio da Sangit Natak Academy (Academia Nacional de Música e Dança da Índia) em 2003. A peça foi re-ensaiada para o *8th Bharat Rang Mahotsav*, festival internacional de teatro, promovido pela *National School of Drama*, em Nova Delhi, 2006. No período de pesquisa de campo que realizei em Nova Delhi e em Kerala entre 3 de dezembro de 2005 e 3 de março de 2006 (apoio à pesquisa no exterior financiada pela Fapesp), tive a oportunidade de assistir aos ensaios de *Othello*. Em 6 de janeiro de 2006, data da apresentação no festival, tive acesso aos camarins onde os atores prepararam a elaborada maquiagem e figurino e permissão para gravar em vídeo o que fosse necessário. Finalmente, realizei o registro completo da apresentação no festival. Os limites dessa comunicação obrigam a apresentar aqui apenas a análise de uma cena. Optei pela terceira, onde Othello e Desdemona se encontram numa praia e expressam sua felicidade e seu amor. A indicação de tempo refere ao *timecode* da fita mini DV, segunda da gravação.

0:33:44 - *shloka* - Ragam Kalyani

A terceira cena inicia com a descrição (na forma poética de um *shloka*) da chegada de Othello a uma praia em Chipre, após uma vitoriosa batalha contra os turcos. A escolha do *raga* Kalyani remete ao encontro amoroso do casal. Kalyani é um dos grandes *ragas* da música Carnática. Derivado do *mela* 65, possui todos os graus naturais, exceto a quarta, que é aumentada. O nome do *raga* aponta para uma série de significados e qualidades, tais como: bem estar, virtude, beleza, boa fortuna, excelência, felicidade. Kalyani é ainda um dos nomes de Parvati, a esposa de Shiva. Assim, do ponto de vista da intersemiose, as qualidades estéticas do *raga* correspondem à cena, enfatizando a felicidade do encontro de Othello e Desdemona.

O percussionista que toca o *centa* adiciona à cena a representação do movimento das ondas que se espalham sobre a areia, realizada iconicamente por meio de rulos sobre o tambor.

0:36:00 - Othello - “*O my dear warrior*”

Entram Othello e Desdemona. Ainda em *raga* Kalyani, o *ponanni* canta a primeira fala de Othello, uma linha melodiosa e em contínua expansão pelo registro de Kalyani. A combinação de elementos cênicos, o texto e o *raga* implicam num ato vocativo que remete à boa fortuna e aos sentimentos amorosos presentes na cena.

0:36:25 - Desdemona - “*My dear Othello*” - Ragam Surutti

Desdemona responde em *raga* Surutti. Derivado do *mela* 29, é considerado um *raga* auspicioso. Possui todos os graus naturais, exceto a sétima, que é menor. É pentatônico ascendente (omitindo a terça e a sexta) e heptatônico descendente. A resposta de Desdemona é breve. O *ponanni* indica a presença de Surutti com uma frase descendente a partir da tônica, passando pela sétima menor. O contraste entre Kalyani e Surutti estabelece uma polaridade entre Othello e Desdemona, mantendo a mesma qualidade de sentimento, uma cena amorosa realizada no clima de felicidade e boa fortuna que o casal experimenta.

0:36:45 - padam - Othello “*It gives me wonder great as my content, to see you here before me. O my soul’s joy. My soul hath her content so absolute that not another comfort like this succeeds in unknown fate. If were now to die it were now to be most happy.*” - Ragam Kalyani - Talam Campata

Segue Othello em *raga* Kalyani, mas agora na forma poética do *padam*, realizado com a métrica do *tala* campada (oito tempos), em *maddhyalaya* (andamento médio). O poema, mais longo, descreve a imensa alegria de Othello pelo encontro com Desdemona. A cena é construída no clima de excitação e erotismo, *shringara*, os tambores acentuando a intensidade dos sentimentos com figuras marcadas por rulos em crescendo. Os cantores repetem um certo número de vezes as frases enquanto que os atores elaboram e expandem o texto com a linguagem dos *mudras*.

0:40:50 - Desdemona “*The heavens forbid, but that our loves and comforts should increase, even as our days do grow*”, Ragam Kambhoji, Talam Triputa

Desdemona responde, agora em *raga* Kambhoji. Também conhecido no Kathakali como *raga* Komadari, é derivado do *mela* 28. Igualmente considerado como um *raga* auspicioso, Kambhoji é hexatônico em movimento ascendente (omitindo a sétima) e heptatônico descendente, com a sétima menor. Há uma mudança de *tala*, que passa agora para *tripu-*

ta (sete tempos). A cena é mais contida, um diagrama da atitude recatada de Desdemona. Ainda que igualmente feliz, ela expressa seus sentimentos de modo mais sereno. Após o canto, segue um breve *kalasham*, uma interpolação coreográfica realizada por Desdemona. O tambor *itaykka* é utilizado sempre que Desdemona responde ou está atuando, pois o instrumento caracteriza no Kathakali os personagens femininos.

0:43:39 - Othello “*Amen to that, sweet powers*”, Ragam Padhi, Talam Campada

Retornando ao *tala* campada, andamento lento, Othello responde agora em *raga* Padhi. O sentimento erótico, *shringara*, de acordo com o *Natyashastra* (tratado sobre música, dança e teatro antigos, vide Bharata, 1967; Martinez, 2001a, 240-44), deve ser expresso através de andamento lento, ou *vilambita*. No texto de Shakespeare, após a fala de Othello, o casal se beija. Na montagem em Kathakali, evidentemente, o beijo não é apresentado, mas apenas o casal se movimenta abraçado, e lentamente sai de cena. O canto progride para a região aguda, levando a um clímax a cena amorosa. Os três tambores soam marcadamente. O *raga* Padhi, popular em Kathakali, deriva do *mela* 15, consistindo em um modo pentatônico na fase ascendente (terça e sexta omitidas) heptatônico na descendente. A segunda e a sexta são menores.

0:45:10 - Iago, [aside] “*O, you are well tuned now; but I’ll set down the pegs, that make this music, as ‘honest’ as I am.*”, Ragam Bhairavi, Talam Campada

Enquanto Othello e Desdemona saem de cena, Iago, que havia testemunhado a cena romântica, assume o primeiro plano. Expressando ciúme e ódio, todo discurso de Iago é realizado em *raga* Bhairavi, com o *tala* campada em andamento mais rápido. Bhairavi é um *raga* heptatônico, com a segunda, terça, sexta e sétima menores. Essa estrutura produz um forte contraste entre as qualidades musicais desse trecho e as da cena de amor que a precedem.

Transculturação e tradição

De acordo com Sadanam Balakrishnan, “era meu desejo, desde há muito tempo, produzir no palco do Kathakali peças mundialmente famosas, tal como *Othello* e *Macbeth*, de Shakespeare. Mas eu tinha receio da crítica tanto de meus colegas como de outros conhecedores do Kathakali.”¹⁰⁶ Essa declaração sincera revela em parte a situação complexa das artes tradicionais indianas no contexto da contemporaneidade. Ainda que outras montagens de peças não tradicionais tenham sido realizadas em Kerala desde 1989, as restrições à encenação

¹⁰⁶ Nota publicada no programa da apresentação.

de Shakespeare, em kathakali, esbarram nas questões de uma peça ocidental ser apropriada ou não à linguagem e ao sistema estético no qual se desenvolvem as peças tradicionais.

A dramaturgia do Kathakali se constrói a partir de um sofisticado sistema intersemiótico, onde o *attakatha*, texto dramático, é apresentado e desenvolvido musicalmente por dois cantores ao longo de toda a peça. Os atores/dançarinos interpretam corporalmente a peça, utilizando-se de uma linguagem extremamente elaborada. Os atores não se limitam à expressão do texto na forma de teatro físico e coreografias. Sua arte é avaliada pela sua capacidade de improvisação e expansão em interpolações que se tornam um dos principais focos de apreciação do kathakali. Há ainda o componente plástico, os atores se apresentam em figurinos especiais e maquiagens ricas em detalhes, definindo tipos de personagens.

Todo esse sistema interativo de signos define uma linguagem que, desde o século XVII, foi imortalizada pelos dramaturgos do kathakali em grandes peças derivadas principalmente do *Mahabhatata* e do *Ramayana*, épicos da literatura indiana. A formalização do kathakali implica num modo de apreciação estética que entra em conflito com o realismo do teatro ocidental. Não se trata de seguir uma história, se indentificar com o herói, ou sequer realizar uma catarse. No kathakali, assim como em outras artes indianas, o objetivo é o desfrutar de qualidades estéticas, o *rasa*, que estão além do aspecto narrativo do enredo e do desenvolvimento do drama. Trata-se de um sistema de signos que visa a experiência mental de qualidades de sentimento universalizadas, os *rasas*, que se traduzem como a essência de um *raga*, de um poema, da encenação de um episódio de um dos épicos indianos. É um teatro da mente e, portanto, as adaptações de obras ocidentais devem enfrentar a crítica de que essas peças não possibilitariam o mesmo nível de apreciação estética propiciado pelo repertório tradicional.

Especificamente em *Othello*, há temas que são bastante inovadores em comparação com o repertório tradicional. Othello é um mouro, de pele escura. Ele ocupa uma posição de destaque na corte de Veneza, sendo o general encarregado de defendê-la dos ataques dos turcos. Graças à sua valentia, Othello conquista o amor de Desdemona, uma jovem, filha do nobre Brabantio, senador de Veneza. O casamento de Othello e Desdemona ocorre sem a permissão de Brabantio, que acusa Othello de tê-la seduzido usando mágica ou drogas, sendo abusada e corrompida pelo mouro. Othello, vítima de constantes expressões de preconceito racial, convence o duque de Veneza chamando Desdemona para testemunhar. Ela declara ter se casado com Othello por vontade própria. O duque aprova o casamento e envia Othello para mais uma batalha. O sucesso de Othello em Veneza, tanto do ponto de vista militar como amoroso, desperta a inveja e o ciúme de Iago, outro guerreiro veneziano. Iago, por meio de diversas manipulações, se faz passar por amigo de Othello e acusa Desdemona de tê-lo traído

com Cassio, o primeiro tenente de Othello. Iago apresenta provas falsas e, convencido, Othello mata Desdemona no seu quarto, à noite, mesmo ante as súplicas da amada que jura inocência. O clímax da tragédia acontece na última cena, quando Othello descobre a verdade e perturbado comete suicídio.

Me parece que a questão mais problemática em *Othello*, do ponto de vista tradicional do kathakali, não é o fato do personagem principal ser mouro. Em Kerala, a convivência e o comércio com árabes data de muitos séculos. Há peças do repertório de Kathakali, como *Va-va*, onde um muçulmano exerce o importante papel de herói marcial. Tão pouco a trama sórdida tecida por Iago é novidade nos épicos indianos. Iago é um grande vilão e pode ser adequadamente inserido numa das categorias de personagens abjetos e violentos. O desfecho trágico de *Othello*, no entanto, pode representar um maior conflito com a tradição. Por ter sua honra supostamente ferida, Othello mata Desdemona, preferindo acreditar em Iago do que nas súplicas da heroína. Finalmente, Othello se suicida. O tema do suicídio é incomum na tradição literária indiana. Para um guerreiro, uma morte em combate é uma morte digna, mas os grandes heróis não se suicidam. Em casos de grandes injustiças, normalmente são os deuses que vêm em socorro dos heróis.

Experiências anteriores de adaptação de peças ocidentais ao kathakali, como a montagem de *King Lear* pela companhia do Kalamandalam, recebeu críticas reportadas por Zarilli (2000: 184-195). Um ponto central da rejeição de *King Lear* em Kerala é o nível de representação que normalmente o kathakali oferece ao espectador. As peças de kathakali não apresentam personagens realistas, mas sim tratam o drama num contexto extraordinário, mítico. A teoria do *rasa*, propõe um modo particular de interpretação dos signos artísticos, no sentido de que não são emoções cotidianas que a peça evoca na mente, não se trata de catarse. O desfrutar do *rasa* consiste na apreciação de qualidades de sentimentos universalizadas e passíveis de identificação num nível ontológico da experiência e da consciência humana. Contrariamente ao realismo, o teatro indiano visa à memória profunda, de acordo com a tradição hindu, vinculada ao ciclo de encarnações, e que pode ainda ser entendida como resultado de uma ressonância (*dhvani*) dos signos apresentados artisticamente com níveis profundos do inconsciente coletivo (vide Martinez 2001a, 351-368; 2001b). O teatro de Shakespeare, do ponto de vista da teoria do *rasa*, é realista demais para cumprir a tarefa que se espera de uma grande obra de arte na Índia, a capacidade de insuflar o deleite mental de qualidades de sentimento que estão muito além das emoções cotidianas e que, segundo o filósofo e esteta Abhinavagupta (século XI), se aproximam da experiência do divino.

No entanto, até onde minha pesquisa avançou, não encontrei críticas à pertinência de *Othello* em relação ao repertório tradicional de kathakali. A cena do suicídio possibilita uma gama de recursos teatrais inovadores, explorados com maestria por Sadanam Balakrishnan, que interpretou o papel. Dentro do contexto de um festival internacional de teatro, *Othello* em kathakali foi recebido com aplausos. Possivelmente a situação não seria a mesma caso a peça fosse apresentada em Kerala, no contexto tradicional. Mas diante da pressão pela sobrevivência, *Othello* possibilita que artistas, como os do International Centre for Kathakali, se insiram em festivais internacionais de teatro, prestígio que reflete em sua atuação na Índia através de convites para festivais importantes, como o festival de dança de Khajuraho, onde normalmente a companhia apresenta peças tradicionais. Há ainda a satisfação dos atores pela realização técnica que vai além dos recursos tradicionais. Especialmente a atuação de Balakrishnan como Othello, implicando desde inovações no figurino e na maquiagem, como as mãos pintadas de preto, até uma série de adaptações virtuosísticas da técnica corporal do Kathakali, especialmente nas cenas finais, quando Othello mata Desdemona numa situação de grande intensidade emocional e finalmente seu suicídio.

Conforme as conclusões da análise musical, a adaptação segue os padrões tradicionais de significado dos *ragas* e sua aplicação às situações dramáticas. Em sua grande maioria, os *ragas* foram escolhidos em função de seu escopo tradicional, tanto em relação ao *ragabhava* (qualidades musicais particulares de um *raga*), como o *rasa*, funcionando cooperativamente com o texto e com a cena, mas se situando convergentemente em relação às situações dramáticas. A percussão igualmente atua em sincronia com a ação corporal, comentando e amplificando os gestos e os movimentos dos atores, de acordo com os *talas* e o contexto dramático, tal como nas peças tradicionais. Merece destaque, na cena do suicídio, o silêncio total dos músicos. Temos aqui uma inovação, já que a percussão e o bordão utilizado pelos cantores jamais cessariam numa apresentação tradicional. Em *Othello*, na cena do suicídio, os cantores até mesmo interrompem o bordão eletrônico. O silêncio intensifica a cena e constitui um elemento de vanguarda inédito na Índia.

Referências citadas

Bharata. 1967. “*The Natyashastra*” [Dramaturgia], 2 vols., 2ª ed., tradução Manomohan Ghosh. Calcutta: Manisha Granthalaya.

Martinez, José Luiz. 2001a. “*Semiosis in Hindustani music*” (edição indiana revisada). New Delhi: Motilal Banarsidass.

_____. 2001b. “*Rasa: Estética e semiose na Índia*”. *Galáxia* 2, 121-133.

Shakespeare, William. 2000. "*Othello*". Hertfordshire: Wordsworth.

Zarrilli, Phillip. 2000. "*Kathakali: where gods and demons come to play, with translation of 4 plays by Probodhachandran Nagar, Sankaran Namboodiri e P. Zarrilli*". London: Routledge.

Bossa Nova: muito além do Jazz

Liliana Harb Bollos

lilianabollos@uol.com.br (PUC-SP)

Resumo: Parte de um doutorado sobre crítica de música popular em andamento, este trabalho discute a força da recepção crítica em relação à Bossa Nova, considerada por muitos um divisor de águas e por outros uma música carregada de influência norte-americana. Se a gravação de “Chega de Saudade” (Jobim/Moraes) por João Gilberto em 1958 impôs um novo padrão estético à música popular brasileira, foi somente em 1962, com o lançamento do LP *Jazz, samba* de Stan Getz e Charlie Byrd, e mais tarde com o concerto no Carnegie Hall em Nova Iorque, que a crítica especializada brasileira tomou ciência do interesse dos americanos pela bossa nova, respondendo favoravelmente ao disco americano e praticamente contra ao concerto, criando um enorme espaço para discussão sobre qual música influenciaria a outra: o jazz ou a bossa nova. Infelizmente a crítica da época não conseguiu enxergar que a música brasileira havia conseguido impor um novo modo de escuta aos americanos, preferindo, muitas vezes enaltecer a música e músicos americanos, ou, outras vezes, atacar o movimento bossanovista, que teve, de fato, grande importância na constituição da música popular brasileira atual, sintetizando, em parte, a originalidade e a força de uma cultura nacional.

Palavras-chave: Crítica musical. Jornalismo cultural. Música popular brasileira. Bossa Nova.

Bossa Nova: muito além do Jazz

A bossa nova surgiu no cenário musical brasileiro em meados de 1958 com a canção “Chega de Saudade” (A.C. Jobim/Vinicius de Moraes) interpretada pelo cantor e violonista João Gilberto e foi alvo da primeira grande manifestação de crítica de música popular nos jornais brasileiros. Entretanto é necessário que mencionemos o LP *Canção do amor demais* (Festa, FT1801) da cantora Elizete Cardoso, lançado em fevereiro de 1958, com a participação de João Gilberto ao violão em duas faixas do disco: “Chega de Saudade” (Jobim/Moraes) e “Outra vez” (Jobim). Pela primeira vez a batida que simbolizaria a bossa nova estava sendo gravada, simplificando o ritmo e ao mesmo tempo fazendo uso de harmonia mais sofisticada e densa, o que provocou uma reação imediata de músicos, público e também da gravadora Odeon, que instantaneamente convidou Gilberto a gravar o seu primeiro *single*, com “Chega de Saudade” de um lado e “Bim Bom” (João Gilberto) do outro.

Não por acaso o LP *Canção do Amor Demais* teve uma importância fundamental para a música brasileira. Além do violão de Gilberto nas duas faixas, todos os arranjos do disco levam a assinatura de Tom Jobim, ainda desconhecido da grande mídia, apesar de ter musicado, junto com Vinicius de Moraes, a peça teatral *Orfeu da Conceição* em 1956, alcançando prestígio e reputação. O que causou espanto, afinal, neste disco Alguns músicos comentavam

sobre a “batida” diferente do violão de Gilberto, poucos se referiram à composição ou tampouco aos arranjos do disco. E neles estão a chave da renovação. Jobim preferiu conferir um caráter quase camerístico ao disco de Elizete Cardoso, simplificando o número de vozes, fazendo uso de poucos instrumentos, abrindo espaço para o violão. Notemos que as treze canções do disco possuem orquestrações muito diferentes umas das outras, sendo que algumas canções foram interpretadas quase *a capella*, acompanhadas somente de piano e contrabaixo, contrastando com os pesados arranjos orquestrais da época. Assim, a transição do samba tradicional para a bossa nova fazia-se presente não só na batida do violão de Gilberto, mas sobretudo na voz convencional da cantora contrastando com os arranjos econômicos de Jobim, sintetizados nesse disco com uma harmonia densa, rica, difícil, considerada pelos opositores como influência direta do jazz americano. Infelizmente poucos críticos perceberam que a influência benéfica desses arranjos veio de grandes músicos brasileiros como Villa-Lobos, Cláudio Santoro, Léo Perachi, Radamés Gnatalli e também do professor de Jobim, o alemão H. J. Koellreutter.

Portanto, quando o cantor e violonista João Gilberto lançou o seu primeiro single, o público imediatamente notou a originalidade, ou pelo menos, a estranheza daquela música, quando as rádios começaram a tocar. O impacto que essa música provocou foi enorme, considerada um verdadeiro divisor de águas, gerando as primeiras críticas jornalísticas, mas também influenciando o estilo de compor de vários músicos, ansiosos por uma música mais leve que o samba-canção. Em pouco tempo o cantor baiano se transformou na figura mais polêmica da música popular brasileira e impôs um novo padrão estético a ela, inventando um diálogo entre a voz e o violão, transformando o violão em instrumento participante do processo criativo e não somente um “acompanhante” da voz, tão comum na época.

O próprio poeta Manuel Bandeira, “para nós brasileiros, o violão tinha que ser o instrumento nacional, racial”¹⁰⁷. Ao contrário do piano, introduzido nas casas da alta classe média no século XIX, o violão foi escolhido pela classe menos favorecida por ser mais barato, transformando-se no instrumento mais significativo da música popular brasileira, percorrendo o choro, o samba, a bossa nova com desenvoltura durante todo o século XX. João Gilberto, por sua vez, conseguiu com que o violão migrasse também para a classe média, impondo ao violão um lugar não somente nas rodas de samba, mas também nas casas de concerto. Vimos, a partir de Gilberto, que o violão começou a ser utilizado na música americana, muitas vezes substituindo o piano como instrumento harmônico predileto, criando uma contraposição clara

¹⁰⁷ Escrito em 1924, foi publicado no livro *Flauta de papel* e posteriormente como “Literatura de violão”, na *Revista da música popular*, n.10, 1955.

entre os grupos de *jazz*, que têm o piano como instrumento central (acompanhado de contrabaixo e bateria) e a nova sonoridade adquirida pelo violão. Com isso, o violão toma o lugar do piano, criando uma sonoridade “nacional”, brasileira, marca de um estilo inconfundível que João Gilberto, a partir de “Chega de Saudade”, consagrou.

Podemos dividir a recepção crítica da bossa nova em dois momentos distintos, sendo o primeiro entre o lançamento do LP *Chega de Saudade* de João Gilberto e o concerto de músicos brasileiros no teatro Carnegie Hall em Nova York em 1962. Enquanto que as revistas de entretenimento, em alguma medida, divulgaram o novo acontecimento musical brasileiro, os jornais demoraram a publicar matérias sobre João Gilberto ou o movimento bossanovista. Um trabalho que merece destaque sobre a bossa nova foi o estudo intitulado “Bossa Nova” do musicólogo Brasil Rocha Brito, publicado em 1960, na página literária “Invenção” do jornal *O Correio Paulistano* (23.10, 6.11 e 20.11.1960) e posteriormente no livro *Balanço da bossa* (Perspectiva, 1968), de Augusto de Campos. Esse estudo tem grande importância histórica para a bossa nova, pois era a primeira vez que se fazia uma apreciação técnica e analítica dos diversos aspectos que constituíam essa música, tendo o seu autor discutido com Jobim diversos pontos sobre sua interpretação e é considerado, por nós, um dos poucos textos que trataram verdadeiramente do objeto musical como linguagem. Portanto, podemos considerar que a recepção crítica da bossa nova, de seu *debiüt* em 1958 com João Gilberto até o concerto no Carnegie Hall foi inexpressiva, com exceção ao artigo de Rocha Brito, que buscou a compreensão da música discutida. Somente com a perspectiva da bossa nova ser divulgada no exterior, através do concerto nos Estados Unidos, é que os jornais se voltaram, finalmente, para o movimento *bossanovista*.

É necessário, aqui, que mencionemos algumas datas importantes que marcaram a bossa nova no cenário musical internacional, em função da vinda de artistas americanos que vieram se apresentar no Brasil como o flautista Herbie Mann, o cantor Tony Bennett e o violonista Charlie Byrd, que levaram muitos discos de bossa nova para os EUA. Em março de 1962, Getz e Byrd lançaram o LP *Jazz Samba* (Verve) nos Estados Unidos e ainda um segundo disco *Big Band Bossa Nova*, ambos anteriores ao concerto do Carnegie Hall, em novembro de 1962. Enfatizamos que nessa época, os três primeiros discos de João Gilberto - *Chega de saudade* (1959), *O amor, o sorriso e a flor* (1960) e *João Gilberto* (1961), considerados a “bíblia da bossa nova” por Homem de Mello, já eram muito apreciados pelo público brasileiro. Com o grande sucesso do disco *Jazz samba* de Getz e Byrd, muitos cronistas começaram a se interessar pelo fenômeno que já havia sido exportado, entretanto pouco difundido ainda no Brasil, criando um enorme espaço para discussão sobre qual música influenciaria a outra: o jazz ou a bossa nova. O concerto no Carnegie Hall serviu, na

verdade, como pretexto para alguns cronistas discutirem diversos aspectos ideológicos desta nova proposta musical, sem, entretanto, discutir a música em si. A crítica especializada brasileira tomou ciência do interesse dos americanos pela bossa nova e a imprensa brasileira respondeu de forma favorável ao disco americano. Gravado às pressas por músicos de jazz americanos que tinham tomado conhecimento do fenômeno João Gilberto no Brasil, e também para satisfazer uma demanda do mercado americano, ávido por novidades, há, por exemplo, na música “Desafinado” (Jobim Mendonça), como em outras músicas do disco, erros melódicos e harmônicos graves que, aliás, comprometeram a sua interpretação posterior. É relevante, porém, que se observe que a primeira gravação de “Desafinado” foi a de João Gilberto em 1958 em *single*, sendo vertida para *long playing* em 1959.

Para termos noção do “estrago” feito pelo disco *Jazz samba* na música brasileira, dois anos mais tarde, em 1964, Stan Getz produziria um outro disco de bossa nova, *Getz/Gilberto featuring A.C. Jobim*, desta vez com João Gilberto e Tom Jobim e outros músicos brasileiros, que alcançou grande sucesso de vendas como também de crítica, tendo vencido inclusive vários prêmios *Grammy*, entre eles de melhor disco, melhor canção para “Garota de Ipanema (Jobim/Moraes) e melhor intérprete para João Gilberto. Quando esse disco foi lançado nos EUA, muitas gravações já tinham sido feitas com “Desafinado”, e os mesmos erros da gravação de *Jazz Samba* persistiram, mesmo depois da gravação com João Gilberto e Tom Jobim no disco *Getz/Gilberto*. Para termos idéia do descaso que os editores de música tiveram com “Desafinado”, a partitura impressa no *The New Real Book*, de 1995, é ainda a transcrição da gravação “errada” do disco *Jazz Samba*, fazendo com que a música ainda seja aprendida erroneamente por muitos músicos. Infelizmente não havia crítico na época que pudesse perceber esses erros de ordem musical. Tampouco há, talvez, hoje em dia.

Constatamos que em virtude do concerto dos brasileiros no Carnegie Hall houve um movimento nos jornais para tentar explicar o novo fenômeno musical, formando-se, assim, dois grupos de críticos. Primeiramente formou-se um grupo conciliador, que se preocupou em interpretar a nova música, mais de que impor o seu gosto, sua preferência, como alguns musicólogos vindos da área acadêmica que publicavam periodicamente nos jornais diários. Desse grupo fazem parte Sylvio Cardoso (*O Globo*), Júlio Hungria, (*Correio da Manhã*), Luis Cosme (*Jornal do Commercio*), Nelson Lins de Barros (*A Época*), Franco Paulino (*Revista Finesse*), Ilmar Carvalho, Robert Celerier e Eurico Nogueira França (*Correio da Manhã*), tentaram, em suas resenhas, interpretar e analisar a bossa nova como uma nova etapa da história da música popular brasileira. O outro grupo, formado, em grande parte, por cronistas que trabalhavam no jornal, como Antonio Maria (*O Jornal*), José Ramos Tinhorão (*Jornal dos Sports*),

Booker Pitman (*Tribuna da Imprensa*), Orlando Suero (*O Cruzeiro*) e Stanislaw Ponte Preta (*O Jornal*), mostrou-se hostil ao movimento. Das 33 resenhas analisadas sobre o concerto do Carnegie Hall, pelo menos a metade foi negativa, restando aos poucos ensaios de fôlego, a necessidade de se fazer uma compreensão um pouco mais cuidadosa do objeto artístico em questão.

Luiz Orlando Carneiro, crítico da época que escreve ainda hoje no *Jornal do Brasil* sobre jazz, insistia que o interesse americano pela bossa nova “era de ordem temática, tratava-se de renovação de repertório, ou seja, houve uma demanda do mercado norte-americano de jazz para as composições de cores exóticas”. Por um lado, concordamos com o ponto de vista do crítico, pois, em um primeiro momento, havia um interesse americano na busca imediata por novas opções para o mercado fonográfico. Ao imprimir um novo repertório ao jazz, com ritmo sincopado, harmonias sugestivas e forma de composição coesa, a bossa nova conseguiu, em pouco tempo, reconhecimento de crítica e público fora do Brasil, nunca antes alcançado pela nossa música popular. Porém, o que os próprios americanos não conseguiram prever é que houve uma troca de influências, desta vez valorizando a nossa música, e colocando as composições *bossanovistas*, principalmente as músicas de Tom Jobim, como modelo de composição no universo da música popular americana, estimulando muitos compositores a comporem nos padrões da música brasileira da bossa nova.

Se a geração da Época de Ouro brasileira da década de 1930 trouxe para o universo brasileiro as composições americanas com ritmo *fox*, ao chegar aos EUA, a bossa nova devolveu aos americanos mais do que uma harmonia sofisticada, mas, acima de tudo, um outro modo de fazer música, processando o violão, até então efetivamente fora do cenário instrumental do *jazz*, como o instrumento fundamental nessa nova “maneira” de tocar. Composições como “Garota de Ipanema” (Jobim Moraes), “Samba de uma nota só” (Jobim Mendonça), “Manhã de carnaval” (Bonfá/Maria), “Desafinado” (Jobim Mendonça), “Meditação” (Jobim Mendonça) e “Corcovado” (Jobim) se transformaram, em pouco tempo, em canções tão conhecidas quanto as melodias de George Gershwin, Jerome Kern, Irving Berlin ou Cole Porter. Muitas progressões harmônicas do jazz, a partir da década de 1960, foram baseadas em harmonias que haviam sido desenvolvidas em composições da bossa nova, que, mesmo complexas, conseguiam transmitir singeleza; mesmo formais e sisudas na sua estrutura, transpareciam simplicidade, desprovidas de adereços supérfluos e acentos cansativos da fase musical anterior à bossa nova.

Acreditamos que a bossa nova conseguiu anunciar novos rumos à nossa música popular assim como em âmbito internacional, principalmente com a superação de uma crítica supostamente negativa, trazendo novas divisas ao país. Do mesmo modo que todo movimento de vanguarda implica em uma primeira etapa, em movimento de repulsa por parte dos mais tradicionalistas, com o tempo a arte tem de superar a crítica, para seguir adiante e abrir novos campos estéticos capazes de revolucionar e impulsionar essa nova arte. Assim se deu com a bossa nova.

Referências citadas

- Barros, Nelson L. 1962. “Bossa nova: nascimento, morte e recuperação”. *Revista A Época*. Rio de Janeiro, 36-38.
- _____. 1965. “Música popular: novas tendências”. *Revista Civilização Brasileira*. Ano I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. 2004. “Crítica musical no jornal: uma reflexão sobre a cultura brasileira”. *Opus* (Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM), Campinas, 10/10: 147-158.
- Campos, Augusto. 1993. “*Balanço da bossa e outras bossas*”. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Cardoso, Sylvio. T. 1962. “*Nos discos populares*”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 11 out.
- Carneiro, Luis. O. 1962. “Jazz e bossa nova”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 31 jul.
- Cosme, Luis. 1962. “Bossa nova musical”. *Jornal do Commercio*, 23 dez.
- Maria, Antonio. 1962. “A esperada hora da verdade”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 28 nov.
- Mello, Zuza H. de. 2002. “*João Gilberto*”. São Paulo: Publifolha.
- Paulino, F. 1964. “Bossa Nova apesar dos bossanovistas”. *Revista Finesse*. Rio de Janeiro, 21-23.
- Tinhorão, José. R. 1997. “*Música popular: um tema em debate*”. São Paulo: Editora 34.

Discos

- Cardoso, Elizete. 1958. CD. *Canção do Amor Demais*. Festa, FT 1801, Rio de Janeiro, Brasil.
- Getz, Stan. 1962. CD. *Jazz Samba* (com Charlie Byrd). Verve-EUA, 2304195, USA.
- Gilberto, João. 1959. CD. *Chega de Saudade*. EMI-Odeon, 3073. Rio de Janeiro, Brasil.
- _____. 1964. CD. *Getz ´Gilberto featuring A.C. Jobim*. Verve-EUA, 314521-414, USA.

Ensaio de banda: um estudo sobre a banda de música Antônio Cruz

Luiz Fernando Navarro Costa

lfncosta@yahoo.com.br (UFPB)

Resumo: A banda de música é um dos conjuntos instrumentais de maior penetração nas comunidades brasileiras, mantendo intrínseca relação com nossas raízes culturais. Desempenha importante função social mobilizando músicos e amantes da música. Nesta integração, cumpre um importante papel cultural e educativo. Este trabalho buscou descrever e discutir uma das funções da banda de música: a de escola de música não-formal, que contempla uma fatia da sociedade que, pelos mais variados motivos, não têm acesso ao ensino musical das escolas especializadas. O trabalho foi desenvolvido através de pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo (questionários, entrevistas semi-abertas e observações das atividades didáticas e ensaios da banda). No processo de ensino-aprendizagem musical da banda de música Antônio Cruz, transparecem características do ensino técnico-profissionalizante dos tradicionais conservatórios de música. Por outro lado, são fortes as características das situações não-formais de ensino e aprendizagem musical, como “o fazer musical”, a convivência entre pessoas de diferentes idades, o apego à música popular, comparáveis as de outras manifestações culturais de origem popular, tais como os folguedos, os blocos carnavalescos, os grupos de capoeira, entre outros. Os significativos resultados obtidos nestas situações não-formais de ensino e aprendizagem musical, em geral de grande limitação e pobreza material, demonstram o grau de eficiência de tais processos educativos, e vêm chamando a atenção de pesquisadores, músicos e pedagogos. O presente estudo de caso almeja contribuir para uma maior aproximação com as realidades concretas que estão por trás da permanência deste secular conjunto instrumental.

Palavras-chave: Banda de música. Transmissão. Cultura

A banda de música civil no Brasil é uma tradição secular calcada num tripé: social, cultural e educativo. É o cartão de visita de muitas cidades, tocando nas mais diversas situações e formada por pessoas de distintas raças, idades e profissões, unidas pelo amor à música e à tradição cultural. Suas ações repercutem por gerações e seu papel cultural é insubstituível. Gêneros musicais populares como o maxixe e o frevo foram divulgados e fixados pelas bandas de música e encontraram nelas o seu mais forte aliado. Contribuem assim para a tradição da música popular brasileira. Sua função sócio-cultural vai mais longe, pois as bandas civis se apresentam como escolas abertas de educação musical. Um espaço livre e informal de comunidade musical que subsiste desde os primórdios do Brasil colonial e resiste ao tecnicismo do mundo moderno. Esta escola não-formal de ensino da música tem contribuído significativamente para suprir os quadros das orquestras sinfônicas, de baile, dos blocos de carnaval, assim como das próprias bandas. Buscamos então compreender detalhadamente este rico universo cultural, educativo, antropológico e musical que é a banda de música civil. Para tanto investi-

gamos seu processo de transmissão da música, tomando como modelo a banda de música Antônio Cruz sediada no município de Rio Tinto-PB.

A importância da compreensão dos processos de transmissão musical e suas diversidades e contextos, tem se tornado um ponto de destaque na etnomusicologia, enfatizada por pesquisadores como Bruno Nettl (1983), Alan Merriam (1964), Margarete Arroyo (1999), Luis Ricardo Queiroz (2002) e muitos outros que, conjuntamente com profissionais da pedagogia musical, buscam compreender elementos de uma aprendizagem dinâmica e contextualizada com a realidade de cada sociedade. Na educação, esse caminho visa lidar com propostas de ensino alicerçadas em uma experiência de ensino e aprendizagem que seja mais real e menos abstrata, mais popular e menos elitista, mais espontânea e menos artificial, mais acolhedora e menos evasiva. Estudos importantes¹⁰⁸ feitos por pesquisadores, músicos e pedagogos das mais diversas localidades, chamam a atenção dos educadores musicais para que recorram e explorem também como suporte pedagógico aquilo que está na experiência de vida do aluno e da comunidade em geral: as manifestações culturais de origem popular. Esses estudos têm contribuído significativamente para o campo da pedagogia musical e da etnomusicologia, buscando suprir as mais diversas lacunas na formação dos estudantes de música e edificando uma forma de ensino mais natural e eficaz do que a vigente na grande maioria de estabelecimentos de ensino musical e escolas regulares. Entre eles, estão as pesquisas feitas sobre os folguedos, os blocos carnavalescos, os conjuntos de música popular, as bandas de música, cujas características comuns encontramos, principalmente, as práticas de uma educação criativa e funcional (cf. Conde e Neves, 1984-85).

Os objetivos inerentes às práticas das bandas de música não são diretamente músico-pedagógicos. Seu destaque está em sua função social. A banda toca em festas, mobiliza diferentes membros da sociedade, que se irmanam, compartilhando um mesmo objetivo e atuando cooperativamente. Juntos, com seus instrumentos e sob suas vestimentas, passam a formar um só corpo. No entanto, as bandas de música, principalmente nas cidades do interior, desempenham uma importante função educacional, envolvendo o ensino da linguagem musical e do domínio técnico do instrumento, ensino este direcionado a todos interessados em se integrar à banda. A educação musical fora das instituições oficiais de ensino, fluente nas manifestações culturais populares, não só merece ser mais bem aceita pela comunidade acadêmica - que quando não a despreza, também não lhe confere seu devido valor pedagógico e cultu-

¹⁰⁸ Pesquisas feitas por sociólogos, antropólogos, psicólogos, etnomusicólogos, músicos e pedagogos, como por exemplo, os estudos feitos sobre a *Aprendizagem musical não-formal em grupos culturais diversos* (Santos, 1991).

ral - como também deve ser alvo de estudo de todos que se empenham no ensino da música, pois seus “segredos” com certeza revelarão um universo educacional digno de atenção. Os significativos resultados obtidos nesses diferentes contextos de ensino e aprendizagem musical, em geral de grande limitação e pobreza material, demonstram o grau de eficiência de tais processos educativos. Conde e Neves (1984-85: 42) criticam a postura discriminatória, fruto de um sistema educacional elitista, predominante na “escola - de 1º grau, 2º grau e Universidade - [que] não acredita e não dá o devido valor à cultura do povo, desconhecendo seus compositores, seus conjuntos instrumentais, seus artesãos de instrumentos, suas festas, sua crença.” A idéia de que somente os conservatórios e escolas regulares formam músicos ou conceitos musicais merece reflexão sobre os padrões de formação musical, conceitos, funções, causas e efeitos da música. Neste sentido, a etnomusicologia vem exercendo um importante papel na compreensão da relação do homem com a música, porém boa parte de suas pesquisas preocupa-se com a música tradicional, os grupos ameaçados de extinção. Outras manifestações populares como os grupos de pagode, os grupos de choro, os conjuntos de música popular, as bandas de música, estilos híbridos de transmissão oral e escrita, carecem de pesquisas científicas e permanecem pouco investigadas. Ao estudá-las poderemos ampliar nossos conhecimentos sobre a função da música na sociedade, como também sobre os processos de transmissão, apreciação e criação musical. Acreditamos que estudos desta natureza são importantes auxiliares para a democratização e valorização da cultura, para a ciência do convívio em sociedade e para entender os caminhos do comportamento humano. O presente estudo buscou contribuir estudando, refletindo e investigando sobre o “fazer musical” da banda de música civil, suas funções como agente de transmissão musical e transformação cultural.

A banda Antônio Cruz é uma banda civil de uma cidade do interior situada numa região de grande diversidade étnica. Foi fundada em 1989 e conta com a participação de 30 instrumentistas, sendo 17 do sexo masculino e 13 do sexo feminino, com idades que variam entre 13 e 30 anos. Tanto os ensaios da banda quanto as aulas de música acontecem regularmente, duas vezes por semana. O fato de ser uma banda relativamente nova nos faz pensar: nas últimas décadas as dificuldades de subsistência das bandas de música no Brasil são inúmeras e neste contexto Rio Tinto resolve fundar uma banda de música. Seria uma contradição, um rompimento com a crescente situação de precariedade na qual enfrentam as bandas de música nas últimas décadas? Para Tacuchian (1982: 65), “um dado cultural tem vida quando tem uma função social. E qual seria a funcionalidade da banda?” Outras questões relevantes a respeito das bandas de música brasileiras necessitam de investigação. Por exemplo: quais as metodologias de ensino musical são empregadas dentro das bandas de música? O que pensam os mú-

sicos de bandas a respeito de seus trabalhos musicais e quais seus projetos para o futuro? Qual o verdadeiro papel das bandas de música na sociedade atual? As bandas de música continuam ativas ou estão virando peças de museu? Nos dias de hoje, com o crescimento dos meios de comunicação de massa, do anseio consumista da sociedade, resta-nos verificar se ainda existe espaço para as bandas de música.

O presente estudo foi realizado em 1997, durante um curso de especialização realizado na Universidade Federal da Paraíba. Nossa metodologia constou de pesquisa de campo, bibliográfica e documental. No trabalho de campo estudamos especificamente a banda de música Antônio Cruz, atuante no município de Rio Tinto, cidade do brejo paraibano. Os instrumentos de coleta de dados da pesquisa de campo foram entrevistas semi-estruturadas com questões abertas, registros através de fotografias e gravações em áudio, além de observações de atividades da banda (ensaios, apresentações, aulas e convivência social dentro da banda Antônio Cruz). O roteiro das entrevistas constou de questões subjetivas, visando levantar dados de opinião e de historicidade da banda, sua relação com a comunidade e lideranças, seus desafios e realizações. Através de pequenas fichas, distribuídas a todos os integrantes, procuramos obter dados pessoais, tais como nome, sexo, idade, escolaridade, instrumento que toca e tempo de atividade com a banda de música Antônio Cruz. O tempo disponível para a pesquisa de campo não permitiu a realização de entrevistas com todos os integrantes da banda. Foram entrevistados os maestros - fundador e atual - e oito instrumentistas: quatro dos mais antigos e quatro dos mais recentes. Esses dois pólos, na seleção dos entrevistados, possibilitaram uma comparação entre o passado e o presente da banda. A pesquisa bibliográfica foi feita através de buscas sobre o tema em bibliotecas, jornais, universidades, conservatórios e bandas de música, artigos, periódicos, internet, entre outros, de modo que resgatamos um conjunto de dados informativos que tornou possível uma aproximação do processo de desenvolvimento e declínio das bandas e desse gênero musical no Brasil e na região. Isso nos ajudou a compreender a banda objeto de nossa pesquisa. Todos os dados coletados passaram por processos de organização para posteriormente serem analisados. As gravações em áudio foram editadas, entrevistas transcritas e houve uma rotina metódica de observação das atividades da banda. Selecionamos os documentos relevantes na pesquisa bibliográfica, ordenando-os em trabalhos específicos sobre banda de música, transmissão musical, etnomusicologia, musicologia e ciências sociais. Após a organização e análise dos dados, chegamos às conclusões. A partir de então, iniciamos o processo de relatar toda a pesquisa através de uma dissertação.

Acreditamos que, por estarem menos expostas aos avanços tecnológicos e às forças manipuladoras da mídia, conseqüentemente mais fechadas às influências externas, as cidades

do interior brasileiro valorizam muito sua cultura local. Isto explica o fato das bandas de música interioranas serem mais atuantes junto à comunidade do que nas grandes capitais. Mesmo nos municípios do interior, porém, a falta de integração entre a comunidade e a banda de música vem crescendo, pois as “transformações sociais, econômicas e políticas despontam, exigindo uma integração maior de toda a comunidade, [e] as Bandas se encontram em crise” (Santos, 1982: 27). As oportunidades de ouvi-las tocar são cada vez mais raras.

No processo de ensino-aprendizagem musical da banda de música Antônio Cruz, transparecem características do ensino técnico-profissionalizante, que valoriza a imitação e o fazer técnico. Ao mesmo tempo, é um processo ativo e participativo. Trata-se de uma simbiose entre a pedagogia tradicional dos conservatórios de música e a educação promovida pelas práticas artísticas populares. Se, por um lado, despreza o desenvolvimento cognitivo do aluno, por outro contempla-o com uma vivência musical rica e intensa. Os estudos teóricos (centralizado em lições de solfejo) e práticos (que, de um modo geral, se resume em tocar as músicas do repertório da banda) são tratados com simplicidade e relativa superficialidade em conteúdos (os maestros são de opinião que assim devem ser). No entanto, de acordo com Conde e Neves (1984-85: 49), não devemos “buscar na banda de música, que desempenha função determinada na vida da comunidade, qualidades e valores que não lhe são essenciais”. É importante destacarmos que a simplicidade é uma qualidade inerente às bandas de música, e que “o traço fundamental desta linha educativo-musical é, sem dúvida, sua eficácia em termos mais imediatos” (Conde e Neves, 1984-85: 48).

Nosso estudo de caso trouxe dados que se aproximam dos de outras pesquisas sobre bandas e também elementos divergentes. Alguns trabalhos, como o de Santos (1991), apontam que a aprendizagem instrumental nas bandas de música, em geral, é iniciada com instrumentos de percussão. Isso só aconteceu com 25% dos instrumentistas entrevistados da banda Antônio Cruz. A banda confirma o que colocam diversos estudos a respeito do contato instantâneo do aluno com o instrumento no aprendizado musical (cf. Conde e Neves, 1984-85), e da passagem dos músicos de sopro por mais de um instrumento (cf. Santos, 1983). Uma condição primária para uma sólida aprendizagem musical está no interesse do aluno, na sua determinação em aprender e, para tal, a atividade educativa deve ser uma experiência agradável. Na banda de música Antônio Cruz, o contato com o instrumento, a atuação na banda, nos ensaios e nas apresentações, assim como a convivência entre amigos são momentos agradáveis para os alunos, que os aproximam da música. Esse aspecto está de acordo com os estudos de Conde e Neves (1984-85: 48), quando estes afirmam que “o prazer do fazer musical [nas bandas de música] está presente desde o início da aprendizagem”. Iniciando jovens na aprendiza-

gem musical e sempre disposta a tocar para a comunidade, a banda Antônio Cruz, com todas as dificuldades de trabalho e limitações de recursos - condições tão comuns no universo das bandas de música -, a nosso ver, cumpre uma importante função social.

Por fim, observamos através de nosso estudo que o domínio da mídia, a manipulação cultural dos meios de comunicação de massa, as opções por novos conjuntos musicais são fatores que “abafam” as bandas de música, mas não a ponto de sobrepujá-las. Seu público é irrestrito, não há distinção de raça, classe ou idade. A banda Antônio Cruz é um exemplo de que as bandas estão “vivas” e que sua função social é insubstituível. Este estudo buscou, entre outros fatores mencionados, contribuir de alguma forma para futuras pesquisas sobre bandas de música no Brasil.

Referências citadas

- Arroyo, Margarete. 1999. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. Tese (Doutorado em Música). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Conde, Cecília. 1984. “Música e educação não-formal”. *Revista do Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Especialização do Conservatório Brasileiro de Música*. 1/1: 46-58.
- Merriam, Alan P. 1964. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Nettl, Bruno. 1983. *The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts*. New York; Urbana; Illinois: University of Illinois.
- Queiroz, Luis Ricardo Silva. 2002. “A música no contexto congadeiro”. *ICTUS* (Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA). Salvador, 4/4: 130-139.
- Santos, Itamar dos. 1982. *As bandas de música de Itaboraí* (monografia). Rio de Janeiro.
- Santos, Regina Márcia Simão. 1983. *A banda de Silva Jardim* (pesquisa não publicada). Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música.
- Santos, Regina Márcia Simão. 1991. “Aprendizagem musical não-formal em grupos culturais diversos”. *Cadernos de Estudo-Educação Musical*, 2/3:2 1-14.
- Tacuchian, Ricardo. 1982. “Bandas: anacrônicas ou atuais? *Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, 4: 59-77.

Fotos

[1] Ensaio da banda Antônio Cruz



[2] Aula



[3] Retreta



Rap: Identidade local e resistência global¹⁰⁹

Juliana Noronha Dutra

julianand@uol.com.br (UNESP)

Resumo: O hip hop é um movimento cultural que surgiu no final dos anos 60, no bairro do Bronx em Nova Iorque, criado por jovens negros e imigrantes como forma de resistência ao modelo massificador da Indústria Cultural. O rap é a manifestação musical do movimento Hip Hop, que acabou se espalhando para vários outros países incluindo o Brasil. Nossa hipótese é que essa manifestação cultural não é impermeável à cultura local, mas uma forma de dar expressão a ela. Pretendemos, portanto, neste estudo entender como estão presentes no rap produzido pelo grupo Trovadores (Diadema/ SP.), os traços característicos de sua identidade local e se teriam um sentido de resistência ao sistema do capitalismo mundial.

Palavras-chaves: Rap. Hip Hop. Identidade Cultural. Globalização. Local e global.

Introdução

A pesquisa tem como objeto de estudo o rap produzido pelo grupo Trovadores, composto por três jovens da periferia de Diadema ligados à Casa de Cultura Cahema (Casa do Hip Hop).

A pergunta que motivou essa pesquisa se move entorno do seguinte problema: como o capitalismo globalizado e a disseminação da indústria da cultura em termos globais, poriam em risco a identidade das culturas dominadas e suas expressões locais? E como as culturas locais podem organizar formas de resistência e afirmação de sua identidade?

Atualmente, a indústria cultural tomou uma dimensão que ainda não havia sido desenvolvida completamente em períodos anteriores. Isso porque se intensifica uma nova forma de consumo em que praticamente desaparece a diferença entre bens materiais e bens simbólicos. Ou seja, os bens materiais ganham também um sentido simbólico de diferenciação social e criação de identidade através do consumo ao invés de mera satisfação das necessidades materiais. Isso leva à dissolução do econômico no cultural e do cultural no econômico, que apresenta duas conseqüências: coloca em risco a indústria cultural nacional e as formas de cultura local, assim como promove também a disseminação de um modo de vida. Esse modo de vida contém os valores do próprio mercado, e dissemina as predisposições para se consumir sempre novas mercadorias. Em contraposição a esse pensamento, podemos ver a cultura como algo dinâmico em que as pessoas constantemente são capazes de re-significar sua identidade.

¹⁰⁹ Este trabalho é parte da pesquisa que estou realizando no Programa de Pós Graduação - Mestrado em Música d no Instituto de Artes da UNESP, sob a orientação do Prof. Dr. Alberto T. Ikeda.

A nossa hipótese é que o rap adquire feições próprias em cada lugar em que é produzido, sincretizando-se com outras matrizes de culturas marginalizadas pela indústria cultural. Isso dá ao Hip Hop uma identidade que é, ao mesmo tempo, global e local, podendo-se identificar alguns traços que são ecos da herança cultural local que se combinam dentro da sua estética.

Rap uma identidade de resistência.

O rap é um gênero musical surgido no início dos anos 70 nos Estados Unidos, que se desenvolveu junto com a cultura Hip Hop (movimento cultural que envolve a arte dos MC's DJ's, o grafite e a dança *break*) por jovens imigrantes negros e hispânicos. Esses jovens, a exemplo do que acontecia em Kingston (Jamaica), davam festas de rua no bairro onde viviam utilizando uma aparelhagem chamada *sound system* que consistia em um par de toca-discos interligados, dois amplificadores e um microfone. Nestas festas os MCs (mestres de cerimônia) usavam o microfone para dar recados e diziam frases para animar a festa de forma ritmada sobre versões *dub* (técnica que possibilita retirar os instrumentos e vozes, mantendo apenas as linhas do baixo e bateria) das músicas mais dançantes. Surgiam assim os primeiros elementos do rap: poesia rimada sobre uma base rítmica. Diferentemente do que acontecia na Jamaica, onde as festas eram realizadas com músicas caribenhas como o *reggae*, as músicas que tocavam nas festas de rua em Nova Iorque nesta época eram o *funk* e o *soul*, que se tornaram a base rítmica do rap.

A partir dos anos 80, o rap começou fazer sucesso em todo os Estados Unidos, as grandes gravadoras se interessaram pelo gênero. A partir daí, por força da indústria cultural, o rap se espalhou pelo mundo e se tornou um elemento importante de difusão do movimento Hip Hop. O rap e o Hip Hop se desenvolveram nos mais diferentes países como relata Africa Bambaataa (um dos criadores do movimento e criador da posse Zulu Nation), no festival "DU Loco: Cultura Hip Hop em Festa" no SESC Belenzinho (agosto de 1999):

O Bronx é o lar do Hip Hop. Nós que fizemos a música sair dali, não gostaríamos que a música morresse ali. E isso não aconteceu. Os Estados Unidos influenciaram o resto do mundo de uma maneira positiva e negativa. Hoje eu gosto muito mais do Hip Hop do Brasil do que do Hip Hop dos Estados Unidos, do mesmo jeito que gosto mais do Hip Hop de Paris, da Alemanha, da África do Sul ou da Ásia, porque são expressões verdadeiras. (Rocha, 2001: 125-126)

A face mais divulgada do movimento Hip Hop é a de ser um movimento de resistência negra, tanto que alguns trabalhos sobre rap procuram em seus ritmos traços de uma origi-

nalidade africana¹¹⁰. Porém, desde o início jovens de ascendência hispânica se identificaram com o movimento e quando o ele se espalhou por outros países como Brasil, Chile, Alemanha, entre outros, os jovens que sofriam com a mesma exclusão cultural e econômica também se identificaram. Isso parece demonstrar que a situação de exclusão dos bens simbólicos e de espaços de expressão é um fator-chave de identificação com o movimento.

No Brasil, o primeiro elemento da cultura Hip Hop a se desenvolver foi o *break*. Jovens que freqüentavam bailes *blacks* dos anos 70 se reuniam na estação São Bento do Metrô de São Paulo para dançar o novo estilo que chegava aos poucos por meio da mídia. Foi a partir do *break* que o movimento Hip Hop começou a se organizar no Brasil. Com o tempo os *breakers* foram adquirindo conhecimento sobre o Hip Hop e as outras manifestações artísticas (o rap e o grafite) foram se desenvolvendo. No início de 1989 foi criado o Movimento Hip Hop organizado (MH2O), a primeira Posse¹¹¹ que surgiu foi o Sindicato Negro, apesar de ter durado pouco tempo, influenciou as outras posses que começaram a se multiplicar no Brasil.

Identidade Local: O rap dos trovadores.

O grupo Trovadores tem a herança dessa história, é formado por três Jovens, Renato de Souza, Cassiano Sena (Dan-Dan) e Arquiteto, ligados à Casa de Cultura Cahema (Casa do Hip Hop) e à Zulu Nation Brasil.

A Casa de Cultura surgiu a partir da reivindicação dos jovens de um bairro da periferia de Diadema por um espaço de lazer e cultura. Ela foi construída em 1990 por meio de mutirão e inaugurada em 1992. Com a conquista do espaço e a aproximação do movimento com o poder público, iniciou-se um programa de oficinas culturais com alguns pioneiros da cultura Hip Hop como Nelson Triunfo, Marcelinho Back Spin, DJ Hum e os grafiteiros Gêmeos. Na Casa funciona também uma biblioteca com um acervo sobre o Hip Hop e a cultura negra que foi organizado por Nino Brow. O espaço se tornou referência do Hip Hop nacional, tornando-se ponto de encontro dos adeptos do Hip Hop. Além das oficinas, acontece também um evento mensal chamado “Hip Hop em Ação” em que os 5 elementos da cultura Hip Hop (MC, DJ, grafite, b-boy/b-girl e o conhecimento) se encontram. A Casa de Cultura mantém um vínculo com a Zulu Nation Brasil (uma das parceiras da Secretaria de Cultura) que é a ramificação brasileira da entidade internacional comandada por Afrika Bambaatta, fundador do Hip Hop.

¹¹⁰ Um exemplo é o capítulo Etnografia dos Sons da tese de doutorado de José Carlos Gomes da Silva. *Rap na Cidade de São Paulo: Música, Etnicidade e Experiência Urbana*. UNICAMP, dezembro de 1998.

¹¹¹ Unidade de organização do movimento Hip Hop.

As letras de músicas que o grupo Trovadores compõem demonstram o engajamento ao movimento Hip Hop e da posse Zulu Nation. As músicas refletem mais que a identificação com o movimento negro, um forte traço de identidade que é ser da periferia e ser de alguma quebrada (bairro de periferia). Podemos ver isso neste trecho do rap “Flor de Lótus”:

Das cinzas renasce a fênix no meio da coragem que vai nos dar a liberdade,
tirar a falsa imagem/ Vai nascer a mudança do submundo, mais imundo
mundo/ Já disse o sábio devemos ser a mudança que queremos o mundo/ es-
sa força vive dentro da gente, dorme em nosso subconsciente/ Tenha fé tu é a
água mais limpa de nossos poços, da periferia vai nascer a flor de lótus.

O grupo nasceu em 1999 e tem sete músicas gravadas, que serão lançadas em três CDs pelo Coletivo *Produto Paralelo*. O Coletivo é uma associação com o objetivo exclusivo de produção musical. Desse modo fica mais fácil o acesso aos equipamentos de produção e a divulgação do material. É um meio de produzir fora do grande mercado da indústria da cultura. Algumas músicas compostas pelo coletivo demonstram um projeto alternativo ao mercado cultural, como neste trecho da música “Outros Hemisférios”:

Se o negócio é paralelo é produção no estéreo/ Trazer amor com informação
para o meu povo é o que eu quero/ Diferente realmente do que tem por aí,
toda ideologia estacionada pra te iludir/ Qual será seu fim/ O verso mal dito
distorce a auto-estima/ Eu canto torto por fora pra não ter erro na rima/ Entre
em sintonia procure no seu estéreo, e se não encontrar procure em outros
hemisférios/ Está em lugares que você nunca viu ou ouviu/ O que a gente faz
é verdadeiro é feito no Brasil/ Somos paralelo e ilimitado/ Ninguém se en-
trega, se o rap é moda então nosso som é brega/ Pesquisar o passado e trans-
formar em presente/ Resgatar o esquecido e compartilhar com a nossa gente/
Estar sempre à frente pra nós é um alívio/ Conhecimento espalhar pro cres-
cimento do indivíduo, que tem no ouvido talvez uma canção de ninar/ Mas a
intenção aqui é poder despertar algo que difere não fere que produz o caos/
Paralelamente modernizando o velho original.

Musicalmente falando, o rap carrega a herança da música urbana negra norte-americana, o *funk* é a base rítmica do rap. Porém, podemos dizer que o rap é uma forma que foi absorvendo a musicalidade de onde foi sendo produzido. Por entender que a letra é uma forma de divulgar uma proposta e que, portanto, deve ser compreendida em seu significado, o rap é composto na língua de sua comunidade de origem. A sonoridade da fala compõe a rítmica, a melodia e a sonoridade do rap, assim como as referências sonoras dos seus produtores. O rap utiliza como material sonoro, sons e trechos de músicas gravados, criando uma textura sonora que reforça o tema da música, o que exige do DJ um vasto conhecimento da tradição musical em seu processo de experimentação e criação a partir de registros do passado. Segundo Silva “o acervo e o conhecimento da tradição musical funciona como bagagem fundamental para que o DJ possa acessar e propor sugestões, experimentar, criar e reinventar a partir da união, da mescla de sons registrados no passado” (SILVA, 1992: 201). A escolha dessa sono-

ridade e do acervo musical não é aleatória, demonstra a construção de uma identidade intencionalmente filiada a um tipo de produção cultural.

O grupo Trovadores fala de suas referências musicais no depoimento deixado no site *Trama Virtual*¹¹², onde tem uma página com suas composições:

O que posso falar é que cada integrante do grupo trás consigo suas próprias referências, que quando chegam ao grupo se somam, escutamos muita música e cada uma delas influência direta ou indiretamente as criações do grupo. Escutamos músicas que vão de Miles Davis a Public Enemy, de Elis Regina a O Rappa, e tudo se mistura servindo de inspiração e referência nos ajudando a achar a sonoridade, o teor da mensagem que queremos transmitir. - É mais ou menos isso...!!!Tudo é uma grande experiência, movida pela vontade de contribuir da nossa maneira com a mudança do lugar onde vivemos!!!

A afirmação do grupo indica duas vertentes de influências principais: a música negra norte-americana e algumas vertentes da música popular brasileira, indicando uma intenção de construção de uma identidade herdeira de movimentos de resistência popular. O que demonstra a capacidade de re-elaboração da herança cultural e a percepção da cultura como algo dinâmico.

Para concluir

Como observa Marshall Sahlins, contrapondo-se ao discurso que vê por certo à homogeneização da cultura e a dominação capitalista global, alguns povos, através de um processo de valorização da própria cultura e de re-elaboração das influências do sistema mundial, conseguem opor resistência a essa dominação cultural.

Pois o fato é que, em si mesma a diferença cultural não tem nenhum valor. Tudo depende de quem a está tematizando, em relação a que situação histórica mundial. Nas últimas décadas, vários povos do planeta têm contraposto conscientemente sua “cultura” às forças do imperialismo ocidental que os vêm afligindo há tanto tempo. A cultura aparece aqui como antítese de um projeto colonialista de estabilização, uma vez que os povos a utilizam não apenas para marcar sua identidade, como para retomar o controle do próprio destino (Sahlins, 1997, 46).

De um modo similar Manuel Castells afirma que a identidade é sempre um processo que se constrói, em grande medida, a partir do conteúdo simbólico, bem como do significado que essa identidade adquire para aqueles que com ela se identificam ou dela se excluem. A construção da identidade se dá em uma determinada sociedade e em um contexto marcado por uma relação de poder. De acordo com as relações sociais e de poder que se estabelecem, Castells propõe três tipos de construção de identidade. São elas: a identidade legitimadora, a identidade de resistência e a identidade de projeto. A *identidade legitimadora* é aquela introduzida

¹¹² <http://www.tramavirtual.com.br/trovadores>

pelas instituições dominantes da sociedade com a intenção de expandir a sua dominação em relação aos atores sociais. A *identidade de resistência* é criada por atores sociais em condições desvalorizadas pela lógica da dominação que formam trincheiras de resistência. São comunidades com valores diferentes e até opostos aos dominantes. A *identidade de projeto* é aquela em que os atores sociais, a partir de um material cultural, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e transformar a estrutura social.

Enquanto a identidade de resistência estaria mais ligada à tradição e a afirmação da identidade pela negação, a identidade de projeto seria uma identidade de afirmação e transformação.

Identificamos assim o rap produzido pelo grupo Trovadores ligado à rede do movimento Hip hop como parte de uma identidade de projeto, nos termos de Castells, pois realiza uma oposição ao sistema mundial propondo um projeto de transformação local.

Referências citadas

Castells, Manuel. 1999. "O poder da Identidade. A era da informação: economia, sociedade e cultura". Volume 2. São Paulo: Paz e Terra.

Casseano, Patrícia et al. 2001. "Hip Hop – A periferia grita". São Paulo: Fundação Perseu Abramo,

Jameson, Fredric. 2002 "A cultura do dinheiro. Ensaio sobre a globalização". Petrópolis: Vozes.

Sahlins, Marshall. 1997 "O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um 'objeto' em via de extinção (parte I e II)". Mana. [online]. Out., vol.3, no.2, 103-150. Disponível na World Wide Web: <<http://www.scielo.br>. ISSN 0104-9313.> [consulta: 15 de dezembro, 2005].

Silva, José Carlos Gomes. 1998. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Campinas, Unicamp,. Tese (doutorado em Ciências Sociais), apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Site da internet:

As músicas e as letras citadas neste artigo se encontram no site:
<http://www.tramavirtual.com.br/trovadores>

Expressões musicais urbanas: uma análise do universo sócio-cultural da música no atual contexto de João Pessoa, Paraíba

Luis Ricardo Silva Queiroz

luisrsq@uol.com.br (UFPB)

Anne Raelly Pereira da Figueirêdo

Anne-raelly@hotmail.com (UFPB)

Yuri Moreira Ribeiro

ymribeiro@yahoo.com.br (UFPB)

Resumo: Este trabalho apresenta os resultados de uma pesquisa realizada no contexto urbano de João Pessoa, que teve como foco as principais práticas musicais realizadas nesse universo. O trabalho tem como base um amplo estudo bibliográfico em etnomusicologia, antropologia e áreas afins ao campo da investigação; e dados empíricos coletados na cidade de João Pessoa. A partir da pesquisa pudemos concluir que João Pessoa possui uma grande diversidade de manifestações musicais. Manifestações que retratam as distintas realidades socioculturais da cidade e que demonstram que cada expressão musical se inter-relaciona aos valores e significados do contexto sociocultural em que se insere, estabelecendo dinâmicas singulares tanto nas suas dimensões estéticas e sociais quanto nas suas formas de transmissão.

Palavras-chave: Práticas musicais. Contexto urbano. Transmissão musical. João Pessoa

Introdução

Neste trabalho, apresentamos os resultados de uma pesquisa realizada em João Pessoa-PB, com foco nas expressões musicais da cidade. O trabalho teve como objetivo realizar um levantamento das principais práticas musicais existentes atualmente nesse contexto urbano, verificando de que forma se caracterizam os processos de formação cultural/musical nas manifestações investigadas.

A música, como fenômeno sociocultural, constitui uma das mais ricas e significativas expressões do homem, sendo produto das vivências, das crenças, dos valores e dos significados que permeiam sua vida cotidiana. A etnomusicologia tem ampliado as perspectivas do estudo da música, apontando para a necessidade de compreendermos essa expressão na cultura e, também, como cultura (Merriam, 1964).

Na concepção de John Blacking “fazer música é um tipo especial de ação social que pode ter conseqüências importantes para outros tipos de ações sociais” (Blacking, 1995b, p. 223, tradução nossa). Essa ótica deixa evidente que uma prática musical tem, em sua constituição, aspectos que transcendem a música em suas dimensões estruturais, fazendo dela, sobre-

tudo, um corpo sonoro que congrega aspectos compartilhados pelos seus praticantes nas distintas experiências culturais que compartilham em seus sistemas sociais. A forte e determinante relação com a cultura estabelece para a música, dentro de cada contexto que ela ocupa, um importante espaço com características simbólicas, usos e funções que a particularizam de acordo com as especificidades do universo sociocultural que a rodeia (Blacking, 1995a; Hood, 1971; Nettl, 1983; 1997; Merriam, 1964; Myers, 1992).

O cenário musical de João Pessoa

A história de João Pessoa evidencia a forte presença da música como expressão artística e cultural. Por um lado, a cidade se destacou no cenário musical do país pela grande difusão e consolidação da música erudita, que se fortaleceu ao longo do século XX, principalmente a partir da criação de orquestras, da ascensão de grupos instrumentais diversos e da formação de intérpretes nos mais variados instrumentos utilizados, “tradicionalmente”, na chamada música “clássica” ou “erudita”.

Além dessa dimensão, João Pessoa se destaca pela profunda expressividade de sua cultura popular, que congrega manifestações musicais com as mais variadas características, espalhadas por espaços e contextos musicais urbanos. Desde 1938, com os registros da missão de pesquisas folclóricas, enviada por Mário de Andrade, encontramos referências ao contexto urbano de João Pessoa como sendo um universo rico de práticas musicais populares, que expressam características idiossincráticas da música da Paraíba e do Nordeste em geral.

Existe ainda em João Pessoa uma forte ascensão da música popular urbana. Essas expressões, caracterizada nos contextos urbanos das cidades, incorporam elementos diversos da Música Popular Brasileira, o gênero MPB, e das expressões da cultura popular de cada universo, constituindo assim manifestações diversificadas em várias regiões do país.

Buscando identificar e compreender elementos dessa vasta realidade, efetivamos o nosso estudo de forma contextualizada com as visões da sociedade sobre as múltiplas práticas musicais existentes em João Pessoa, investigando, posteriormente, as principais formas de transmissão de música nessas performances, conforme apresentado a seguir.

Manifestações musicais urbanas da cidade de João Pessoa

Podemos verificar, como base nos dados coletados e analisados, a existência de um número representativo de manifestações urbanas na cidade de João Pessoa. Tal fato, demonstra a diversidade da cultura pessoense e retrata uma característica comum dos contextos urba-

nos contemporâneos: a presença de práticas e expressões artísticas variadas, que, no caso específico de João Pessoa, se subdividem em pelo menos quatro categorias:

1. Manifestações que retratam características particulares “tradicionais” dos universos de cada localidade;
2. Manifestações que incorporam elementos diversos da cultura midiática e de massa;
3. Manifestações que não estão no foco da cultura midiática e de massa e que também não são características da cultura popular nordestina;
4. Manifestações relacionadas a práticas religiosas.

Distribuídas nessas quatro categorias, apresentamos as principais práticas musicais reveladas ao longo da pesquisa. Assim, podemos enumerar como expressões presentes na cidade de João Pessoa as seguintes manifestações:

Características da cultura popular nordestina

Bandas marciais	Grupos de Capoeira	Ciranda	Lapinha
Blocos de carnaval	Nau Catarineta	Bumba meu boi	
Escolas de samba	Quadrilhas	Boi de Reis	
Tribos de índio	Coco de roda	Cavalo mari- nho	

Características da cidade de João Pessoa, mas apresentando elementos mais específicos da cultura midiática e de massa.

Bandas de Pagode	Bandas de Forró	Bandas de Rock
------------------	-----------------	----------------

Presentes na cidade de João Pessoa, mas que não são características da cultura popular nordestina e também não estão no foco da cultura midiática e de massa.

Grupos de samba	Grupos de seresta
-----------------	-------------------

Características de práticas religiosas

Grupos de música religiosa (evangélica)	Grupos de música religiosa (católica)	Manifestações religiosas de tradição afro-brasileira (umbanda)	Manifestações religiosas de tradição afro-brasileira (candomblé)
---	---------------------------------------	--	--

Além de grupos e expressões coletivas, que representam uma importante referência identitária das manifestações culturais da cidade, existe também um grande número de músicos que atuam individualmente, participando de práticas musicais diversas que ocorrem em João Pessoa.

De maneira geral, as manifestações retratam características mais abrangentes dos bairros em que acontecem, demonstrando como o contexto sociocultural desempenha um pa-

pel fundamental para a consolidação e a manutenção de características particulares de cada manifestação.

Os bairros que estão localizados em contextos menos suscetíveis a proliferação das práticas musicais consolidadas pela mídia tendem a preservar grupos com características mais específicas da cultura popular da região. No entanto, algumas regiões da cidade mantêm tanto expressões mais tradicionais das práticas populares quanto manifestações mais contemporâneas do fenômeno musical. Tal fato evidencia que nem sempre a entrada de novas expressões musicais substitui manifestações já consolidadas, tendo em vista que cada forma de expressão tem o seu significado, valor, uso e função específicos.

Um aspecto que chamou a atenção foi a ausência da música erudita ou pelo menos a pequena proporção de referência dos moradores a essas expressões. Conforme especificado anteriormente, João Pessoa possui grande tradição de orquestras e de grupos diversos da música erudita. A UFPB possui um curso de bacharelado consolidado que, ao longo de 27 anos, têm formado músicos especializados na música erudita que atuam em diferentes regiões do país. No entanto, esse forte movimento existente na cidade, pelo que ficou evidenciado em nossa pesquisa, não chega a grande parte da população. População essa que praticamente desconhece a forte expressividade dessas expressões musicais no cenário sócio-artístico-cultural de João Pessoa.

As práticas musicais de João Pessoa e a realidade dos músicos atuantes nessas expressões

A diversidade das práticas musicais existentes na cidade, no que se refere aos seus aspectos estéticos, retratam também a variedade de contextos e espaços em que essas práticas acontecem, bem como os diferentes usos e funções dessas expressões nesse universo. Há em João Pessoa músicos com perfis completamente diferenciados que retratam como cada prática exige e determina um tipo de relação sociocultural com o fenômeno musical.

Grande parte dos músicos atuantes nas manifestações musicais que investigamos envolve atividades há mais de cinco anos e, portanto, já tem uma forte relação com a música, conforme retrata a TAB. 1.

Tabela 1
Desenvolvimento de atividades relacionadas à música

Tempo	Porcentagem de músicos
--------------	-------------------------------

Há menos de um ano	1,11%
De um a cinco anos	21,36%
De seis a dez anos	31,75%
De onze a quinze anos	12,86%
De dezesseis a vinte anos	11,40%
Há mais de vinte anos	21,43%

Algumas práticas musicais não têm finalidades artístico-profissionais, fato que não permite aos seus participantes dedicação exclusiva a essas expressões. Da mesma forma, há também manifestações que até visam um trabalho mais profissional, mas devido à seleção de mercado e à disponibilidade de espaços, também não permite aos músicos viverem somente de suas atividades musicais. Essas duas realidades resultam no alto índice de músicos atuantes nesse contexto que precisam desenvolver outras atividades profissionais, não podendo atuar exclusivamente como músico. (TAB. 2). Segundo Alan, músico que atua como professor voluntário e coordenador da Banda Marcial da Escola José Lins do Rego, é muito difícil trabalhar unicamente com música em João Pessoa, pois as oportunidades são bastante restritas. *“Faço música por amor mesmo, não é à toa que meu trabalho aqui com os meninos é voluntário, tenho que conciliar a música com meu trabalho de vigilante, é difícil, mas faço com muito prazer, e amor à música!”*¹¹³.

Tabela 2
Músicos que trabalham exclusivamente com a música

Sim	40,48%
Não	59,52%

Outra questão que merece destaque no cenário musical de João Pessoa é que a grande maioria dos músicos atua em práticas musicais coletivas, conforme retrata a TAB. 3.

Tabela 3
Atuação dos músicos

Prática musical	Porcentagem de músicos
Coletiva	92,34%
Individual	7,66%

Também é bastante diversificado o tempo de existência dos grupos (TAB. 4), sendo que os mais característicos da cultura popular nordestina são os que existem há mais tempo.

Tabela 4
Tempo de existência dos grupos

Tempo	Porcentagem de músicos
--------------	-------------------------------

¹¹³ Entrevista realizada no de 23 de maio de 2006, gravada em MD.

Há menos de um ano	8,50%
De um a três anos	26,90%
De quatro a sete anos	24,00%
De oito a dez anos	17,60%
De onze a quinze anos	11,40%
Há mais de quinze anos	11,60%

No que se refere à participação dos músicos nos grupos específicos, do qual fazem parte atualmente, percebe-se que a grande maioria participa há menos de dez anos (TAB. 5). Os músicos que atuam em grupos que desenvolvem atividades mais comerciais, pelos resultados que obtivemos, tendem a mudar mais constantemente de grupo, certamente em busca de atividades mais adequadas aos seus objetivos profissionais. Por outro lado, aqueles que desenvolvem atividades mais relacionadas às manifestações musicais tradicionais da cultura popular, mantêm maior regularidade de permanência nos grupos que atuam.

Tabela 5
Tempo de atuação no grupo

Tempo	Porcentagem de músicos
Há menos de um ano	11,00%
De um a três anos	36,20%
De quatro a sete anos	21,90%
De oito a dez anos	11,60%
De onze a quinze anos	9,50%
Há mais de quinze anos	9,80%

Em relação ao repertório trabalhado, grande parte dos grupos utiliza tanto músicas próprias como de outros compositores (TAB. 6). Uma parcela significativa (34,3%) das manifestações não trabalha com músicas próprias e, apenas, uma pequena parte das expressões (11,8%) tem seu repertório centrado em composições do próprio grupo. O repertório é, em grande parte, determinado pelo contexto em que a prática musical acontece e pela relação de cada expressão com as perspectivas, tradicionais, mercadológicas e profissionais de uso da música.

Tabela 6
Repertório trabalhado

Característica	Porcentagem de grupos
Músicas próprias	11,80%
Músicas de outros compositores	34,30%
Músicas próprias e de outros compositores	53,70%

No que se refere ao campo de atuação, a maioria das expressões musicais já desenvolveram ou desenvolvem atividades em outras localidades, fora de João Pessoa, inclusive as expressões mais específicas da cultura popular (TAB. 7).

Tabela 7
Expressões musicais que atuam em outras localidades, além de João Pessoa

Sim	66,20%
Não	33,80%

Processos, situações e características da transmissão musical

Os processos e situações de ensino e aprendizagem da música acontecem de formas variadas, e são (re)modelados e (re)definidos, fundamentalmente, pelo contexto em que se inserem. Alan Meriam, acredita que “[...] cada cultura modela o processo de aprendizagem conforme os seus próprios ideais e valores”¹¹⁴ (MERRIAM, 1964, p. 145, tradução minha). Assim, as formas de transmissão musical assumem estratégias distintas dentro de cada grupo, apresentando particularidades que caracterizam a própria prática musical.

As múltiplas manifestações musicais investigadas no contexto urbano de João Pessoa revelaram características distintas nas formas de aprendizagem musical dos seus integrantes, merecendo destaque o alto índice de músicos atuantes nesse universo que tiveram sua formação musical consolidada em contextos informais (TAB. 8).

Tabela 8
Característica do contexto de formação musical

Contexto de formação	Porcentagem de músicos
Formal	5,60%
Não-formal	14,80%
Informal	79,60%

A pesar do forte índice de músicos que declaram ter consolidado sua formação musical fundamentalmente na informalidade, uma parte significativa dos entrevistados (41,7%) afirmou que já estudou música em algum tipo de escola (TAB. 9). Certamente, o fato de não ter estudado numa escola formal, de educação básica ou especializada, os leva ao entendimento de que a sua aprendizagem se deu exclusivamente de maneira informal.

Tabela 9
Músicos que já estudaram em algum tipo de escola

Sim	66,20%
Não	33,80%

Da mesma forma que as práticas em grupo têm destaque no cenário urbano musical de João Pessoa, a transmissão musical está centrada, sobretudo, na aprendizagem coletiva (TAB. 10). Nas declarações dos músicos fica evidente que o “tocar junto” e o “compartilhar idéias musicais” são as principais formas de aprender música.

¹¹⁴ [...] each culture shapes the learning process to accord with its own ideals and values.

Tabela 10
Aprendizagem musical

Característica	Porcentagem de músicos
Coletiva	74,0%
Individual	26,0%

Apesar da grande maioria dos músicos atuantes em João Pessoa não terem passado por um processo de educação formal, 77,5% consideram que seria importante estudar música para desenvolverem suas práticas (TAB. 11). Esse índice está relacionado, sobretudo, á perspectiva dos músicos que desenvolvem atividades mais comerciais, como é o caso de Jean Ramos, que atua como violonista, num trabalho autoral, em uma banda de MPB. Na sua resposta ele enfatiza: *“Com certeza! [considerando o fato de estudar música] Eu acho que o músico que pretende ser um bom profissional tem que estudar, ele tem que praticar, ele tem que se dedicar. Como qualquer profissão, muito esforço e dedicação é que vai levar ele pra frente!”*¹¹⁵

Por outra perspectiva, os mestres e demais participantes das manifestações tradicionais da cultura popular, não consideram que estudar música seja algo que contribuiria para o desenvolvimento de suas práticas. Nessas expressões há, prioritariamente, a convicção de que a aprendizagem está relacionada a um “dom” musical nato, que é desenvolvido pela participação nas práticas musicais, mas que já nasce com a pessoa. A fala do Mestre Mané Baixinho, do “Grupo de Ciranda do Sol”, bairro dos Novais, retrata essa perspectiva. Nesse sentido, quando perguntado se considerava o estudo regular da música algo importante para que desenvolvesse as suas práticas, O mestre responde enfaticamente: *“não! Prá tocar ciranda tem que Deus dá o dom!”*¹¹⁶

Tabela 11
Músicos que consideram importante estudar música

Sim	77,5%
Não	22,5%

Na mesma proporção dos consideram importante o estudo da música para o desenvolvimento de suas prática, há músicos que enfatizam que têm a intenção de estudar numa escola especializada (TAB. 12), como retratado na fala de Thiago, vocalista da banda de forró “Decote de Menina”, do bairro dos Novais: *“[...] sim, tenho a intenção de estudar música. Prá aprender, saber aquilo que eu estou fazendo. Num sei se canto da forma certeza ou erra-*

¹¹⁵ Entrevista realizada no dia 28 de junho de 2006, gravada em MD.

¹¹⁶ Entrevista realizada no dia 05 de maio de 2006, gravada em MD.

da, mas estudando canto com certeza eu vou saber. Então [...] eu tenho intenção de estudar música um dia sim!"¹¹⁷

Por outro lado, há aqueles que entendem que estudar música não traria qualquer contribuição para as práticas que desenvolvem, como ilustra do depoimento, a seguir, do sanfoneiro que acompanha a quadrilha de Dona Inácia: “[...] *não tenho intenção de estudar música, não. Porque pra ser um bom sanfoneiro precisa é ter um bom ouvido, e isso não se aprende na escola!*”¹¹⁸

Tabela 12
Músicos que têm intenção de estudar música em escolas especializadas

Sim	77,5%
Não	22,5%

Manifestações como as bandas de Forró, de Pagode, de Rock e outras expressões que têm comumente registros gravados em CDs, DVDs e outros meios de áudio e vídeo, possibilitam um processo de aprendizagem mais individualizado. Dessa forma, as situações de aprendizagem podem ser consolidadas em momentos em que o músico, de acordo com a sua opção particular, pode parar para apreciar e/ou ter contato com a execução musical de um determinado grupo, ouvindo e/ou vendo uma performance gravada.

Outras manifestações como as Tribos de Índio, a Ciranda, o Boi de Reis e outras com naturezas semelhantes não têm habitualmente registros gravados e os processos e situações de aprendizagem são consolidados fundamentalmente durante a prática, no momento em que a performance acontece. Assim, essas expressões, que não possuem momentos específicos como aulas e outras formas de transmissão sistematizadas, segundo os critérios formais de aprendizagem, fazem com que momentos inusitados, durante a performance e até mesmo durante os intervalos e dispersões de suas práticas, sejam situações de intrínseco valor para a transmissão musical. Nessas práticas, verifica-se que uma significativa dependência dos momentos coletivos da performance musical para a efetivação da transmissão da música e dos demais aspectos socioculturais que a caracteriza.

Percebemos que, de maneira geral, as manifestações musicais que foram levantadas pela nossa pesquisa, conforme listado anteriormente, possuem características comuns aos grupos que fazem uso primordialmente da transmissão oral. No entanto, cada prática possui características singulares que fazem com que o ensino e a aprendizagem da música se estabeleçam de formas diversas, particulares à realidade de cada expressão.

¹¹⁷ Entrevista realizada no dia 13 de junho de 2006, gravada em MD.

¹¹⁸ Entrevista realizada no dia 23 de junho de 2006, gravada em MD.

Conclusão

De acordo com os resultados da pesquisa, pudemos concluir que João Pessoa possui um grande número de expressões musicais. Expressões que retratam a diversidade de valores e costumes que caracterizam o universo sociocultural da cidade e as distintas relações estabelecidas pelos seus moradores com o fenômeno musical. As práticas levantadas e listadas no trabalho demonstram a existência de grupos diferenciados que abarcam desde manifestações características da cultura “tradicional” nordestina até expressões musicais típicas da contemporaneidade, consolidadas principalmente pela força da mídia e dos meios de divulgação de massa da atualidade.

As manifestações musicais listadas e analisadas retratam características mais amplas de cada bairro investigado, demonstrando que os elementos socioculturais de cada localidade são fundamentais para a consolidação das práticas musicais, bem como para sua valorização e preservação.

O estudo retrata, ainda, que da mesma forma que as manifestações musicais de João Pessoa possuem características estéticas estruturais diferenciadas elas também possuem usos e funções distintas, expressando e se adequando singularidades de cada universo em que ocorrem.

Da mesma maneira, cada expressão possui características próprias em suas formas de transmissão, constituindo os seus processos e situações de ensino e aprendizagem da música de acordo com os seus ideais e valores. No entanto, pôde-se perceber que, fundamentalmente, a transmissão musical das expressões do contexto urbano de João Pessoa se caracteriza pela oralidade e pela auralidade, fazendo da experiência coletiva e da experimentação individual as principais formas de vivenciar, assimilar e incorporar os aspectos que constituem as práticas musicais desse universo.

Referências citadas

- Blacking, John. 1995a. *How music is man?* 5. ed. London: University of Washington Press.
- _____. 1995b. Music, culture, and experience . In: BYRON, Reginald (Ed.). *Music, culture, and experience: selected papers of John Blacking*. London: The University of Chicago Press, p. 223-242.
- Hood, Mantle. 1971. *The ethnomusicologist*. Nova York: McGraw-Hill.
- Merriam, Alan P. 1964. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.

Myers, Helen (Ed.). 1992. *Ethnomusicology: historical e regional studies*. London: The Macmillan Press.

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

Nettl, Bruno et al. 1997. *Excursion in world music*. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall.

A Música dos Exus: adaptações da Umbanda em Salvador – BA

Mackely Ribeiro Borges

mackelyrb@gmail.com (UFBA)

Resumo: A Umbanda é considerada a primeira religião genuinamente brasileira. Há na sua formação uma fusão de elementos de várias procedências e naturezas diversas que se fundem dando-lhe um caráter nacional, mantendo-a viva. Sua identidade está em constante processo de construção nos quais dois pontos se complementam: a busca por uma institucionalização (racionalização de ritos e mitos em congressos, encontros e federações) e a criatividade encontrada no universo particular dos locais de culto. Cada centro umbandista possui características próprias, pontos cantados, cerimônias, trabalhos, representando um papel importante na vida religiosa dos seus praticantes. A música está presente em quase todos os rituais e funciona como um elo de ligação entre os vários elementos do culto. A produção do sagrado gerado nos centros também reflete a capacidade da Umbanda de se adaptar a contextos locais. O *Centro Umbandista Rei de Bizara*, localizado em Salvador-BA, apresenta uma Umbanda mista, onde os fundamentos umbandistas se mesclam com alguns elementos do Candomblé Angola e de Caboclo. Neste centro, a *Gira de Escravos*, um ritual dedicado exclusivamente aos Exus e Pombagiras é o foco deste trabalho, pois apresenta particularidades importantes para a compreensão do universo umbandista em Salvador.

Palavras chaves: Música. Umbanda. Exus.

Os Exus e as Pombagiras são as entidades mais controversas da Umbanda. São entidades que, em suas vidas terrenas, foram homens e mulheres de baixos valores morais, de condutas questionáveis como ladrões, malandros, aproveitadores e prostitutas (Negrão, 1996; Ortiz, 1999; Prandi, 1996 e 2001). Devido a esta natureza, a presença dos Exus e Pombagiras nos centros umbandistas é, em geral, restrita ou muitas vezes até evitada.



O *Centro Umbandista Rei de Bizara*, localizado no bairro de Brotas em Salvador-BA, é um centro onde os Exus e Pombagiras recebem o nome de Escravos e se destacam no espaço físico e na condução dos trabalhos realizados. Todo o primeiro sábado de cada mês, estas entidades são homenageadas numa cerimônia denominada de *Gira de Escravos*. Nela, a música assume um papel fundamental acompanhando a condução deste ritual. É através dos pontos cantados¹¹⁹ que os Exus e Pombagiras chegam, se apresentam, são homenageadas, atendem ao público e se despedem.

Além da existência de um repertório específico, a *Gira de Escravos* apresenta particularidades importantes, inclusive musicais, que apontam a adaptação da Umbanda aos con-

¹¹⁹ Pontos cantados é a denominação utilizada pelos umbandistas para designar a música na religião.

textos locais. Salvador é uma cidade formada por uma população de maioria negra e parda com uma cultura fortemente influenciada pelo Candomblé, que se faz presente em mais de 2000 terreiros (Vatin, 2001: 9). Na *Gira de Escravos*, constatamos algumas similaridades com o Candomblé Angola e o Candomblé de Caboclo. A denominação Escravos dados aos Exus e Pombagiras, fato que acreditamos ser inédito¹²⁰ no culto umbandista, indica uma influência direta do Candomblé Angola, que denomina o Exu como *Escravo-de-Inquice*¹²¹ (Santana, 1984: 45-46).



Na *Gira de Escravos*, o acompanhamento instrumental dos pontos cantados é feito por um atabaque e um agogô. Da mesma forma que o Candomblé Angola e de Caboclo, a execução do atabaque é feito exclusivamente com as mãos, diferente do Candomblé de nação queto que utiliza os *aquidavis*¹²².

Outra similaridade entre a Umbanda praticada no *Centro Umbandista Rei de Bizara* e o Candomblé de Caboclo é a presença da cantiga de sotaque. São cantigas puxadas pelas entidades manifestadas com o intuito de chamar a atenção do público para que possam ouvir suas críticas e/ou mensagens. No Candomblé de Caboclo, os “sotaques” são cantados pelos Caboclos para mandar uma mensagem relacionada a algo que os chama atenção (Garcia, 1996: 77; 2001: 131-133 e 2004: 9-17). Na *Centro Umbandista Rei de Bizara* e no Candomblé de Caboclo, estas cantigas fazem parte do repertório e são caracterizadas como músicas altamente dependentes do contexto. Durante uma edição da *Gira de Escravos*, o Exu *Zé Pilintra do Morro do Livramento* ao se despedir da festa puxou este “sotaque” carinhoso para o público que animadamente respondia aos seus pontos cantados:

¹²⁰ Durante a pesquisa bibliográfica não foi encontrada nenhuma referência sobre a denominação Escravos dado aos Exus e Pombagiras.

¹²¹ Na Umbanda e no Candomblé Angola os Escravos assumem a mesma função de mensageiros dos Orixás. Na Umbanda, os Exus e Pombagiras são entidades hierarquicamente inferiores aos Orixás, enquanto que, no Candomblé, a versão feminina (Pombagira) não é cultuada e o Exu assume a categoria de um Orixá.

¹²² De acordo com Garcia (1996: 82-83) os *aquidavis* (varetas) são feitos com madeiras resistentes, “entre eles o galho da goiabeira, tamarindeiro ou cipó duro, e medem em média cerca de 30 cm.”

Na *Gira de Escravos*, além do repertório específico dos Exus e Pombagiras, são entoadas cantigas de Samba de Roda. Este é outro sinal de adaptação da Umbanda ao contexto ao qual está inserido, se utilizando, aqui, de um gênero (música/dança) tipicamente baiano. Surgido na região do Recôncavo Baiano, o Samba de Roda é uma manifestação que possui passos (dança) e formas melódicas próprias. O conjunto instrumental geralmente é formado pelo “pandeiro, atabaque, berimbau, viola e chocalho, acompanhado por canto e palmas, e está associado a datas festivas do Candomblé” (UNESCO, 1995). Garcia (2001: 127), aponta a presença do Samba de Roda também no Candomblé de Caboclo. Neste caso, ele está presente numa categoria que abriga uma série de cantigas de Caboclos chamadas de Samba de Caboclo e possuem as seguintes características:

São em geral melodias curtas, rápidas, com o andamento sendo acelerado gradativamente, de acordo com o movimento dos Caboclos. O repertório de sambas cantados no Candomblé de Caboclo inclui tanto sambas que são trazidos pelos Caboclos, cantigas que são adquiridas de forma sobrenatural (...) quanto cantigas que são apreendidas dos sambas de roda. (Garcia, 2001: 127)

Além das similaridades apontadas acima, constatamos alguns casos de compartilhamento de repertório entre a Umbanda praticada no *Centro Umbandista Rei de Bizara* e o Candomblé de Caboclo. Um exemplo deste compartilhamento é o ponto cantado abaixo que está presente na *Gira de Escravos* e apresenta semelhanças melódicas, rítmicas e no texto¹²³ com outra cantiga para Exu, presente no Candomblé de Caboclo cultuado no *Ilê Axé Dele Omí* (Garcia, 1996: 136).

¹²³ As duas cantigas apresentam algumas semelhanças melódicas, rítmicas e no texto. Destacamos o contorno melódico, o intervalo de 4ª justa e 3ª maior (no final do primeiro compasso e o início do segundo) e o posicionamento das colcheias no início das frases. Em relação ao toque, as cantigas apresentam o mesmo nome (Congo), o padrão de 16 pulsos e o ritmo executado no agogô, no entanto, não se trata do mesmo toque.

Cantiga do *Ilê Axé Dele Omí* (Garcia, 1996: 136):

Portanto, diante destas semelhanças, acreditamos que existe um processo complexo de trocas musicais entre a Umbanda e o Candomblé, o que poderia ser considerado como uma comprovação musical da aproximação destas duas religiões. No entanto, como acontece este trânsito musical entre estes dois cultos? Na visão êmica da mãe-de-santo do *Centro Umbandista Rei de Bizara*, todas as entidades que trabalham no centro não são impedidas de comparecer em outras casas de Umbanda e Candomblé. Vatin (2001: 13) também acredita que “quando uma divindade migra de uma nação para outra, seu repertório de cantigas a acompanha.” Em vista disso, há a possibilidade destas entidades carregarem seus repertórios, porém, eles devem seguir ao sistema da casa de culto. No caso do *Centro Umbandista Rei de Bizara*, a cantiga deve estar adequada ao contexto da *Gira de Escravos* e para isso as adaptações melódicas, rítmicas e no texto se fazem necessárias.

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'Co 16' and the second system is labeled 'mi-nho'. The lyrics are written below the notes. The first system has two lines of music. The first line has a treble clef and the second line has a bass clef. The lyrics are: 'S: San-toAn-tô-nioa-mar-rao ne-gro C: lá no ca |'. The second system also has two lines of music. The first line has a treble clef and the second line has a bass clef. The lyrics are: 'mi-nho S: San-toAn-tô-nioa-mar-rao | ne-gro C: dei-xaa-mar-rá | San-toAn-tô-nioa-mar-rao'. There is a tempo marking '♩ ~132' at the top right of the first system.

A formação sincrética e a possibilidade de adaptação ao contexto local são alguns fatores que fazem com que a identidade da Umbanda, inclusive musical, esteja em constante processo de construção. Isto torna cada centro um mundo particular, no sentido que não está hierarquicamente sujeita nem a uma autoridade maior e centralizadora nem a regras comuns. Sob o comando de um pai ou mãe-de-santo que, detém a autoridade moral e espiritual sobre sua casa e sua família-de-santo, acima só se reconhece a própria autoridade das divindades. Com isso, cada casa possui características próprias, vez que os pais ou mães são os responsáveis pela criação de novos detalhes, de acordo com a vontade das divindades, havendo, porém, uma estrutura básica, comum a todas, e uma certa uniformidade nas crenças e nas práticas rituais. Há, portanto, um limite de variação do que é aceitável. Acreditamos que os elementos de adaptação local encontrados na *Gira de Escravos* constituem uma pequena parte da inserção da Umbanda praticada no *Centro Umbandista Rei de Bizara* na cidade de Salvador.

As semelhanças expostas aqui serão ampliadas na medida em que analisarmos outras entidades e rituais deste centro.

Referências citadas

Garcia, Sonia Maria Chada. 1996. *A música dos caboclos: o Ilê Axé Dele Omí*. Dissertação (Mestrado em Música – Etnomusicologia). Salvador: Universidade Federal da Bahia.

_____. 2001. *Um repertório musical de caboclos no seio do culto aos orixás, em Salvador da Bahia*. Tese (Doutorado em Música – Etnomusicologia). Salvador: Universidade Federal da Bahia.

_____. 2004. A cantiga de sotaque no candomblé de caboclo. In: *Anais do II Encontro Nacional da ABET*. Salvador: ABET, 9-17.

Negrão, Lísias Nogueira. 1996. *Entre a cruz e a encruzilhada: formação do campo umbandista em São Paulo*. São Paulo: Edusp.

Ortiz, Renato. 1999. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. São Paulo: Brasiliense.

Prandi, Reginaldo. 1996. *Herdeiras do axé: sociologia das religiões afro-brasileiras*. São Paulo: Hucitec.

_____. 2001. “Exu, de mensageiro a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá exu”. *Revista USP* 50: 46-65.

Santana, Esmeraldo Emetério de. 1984. “Nação-Angola”. *Encontro de Nações-de-Candomblé, Salvador 1.6.81 a 5.6.81*. [Promovido pelo Centro de Estudos Afro-Orientais]. Série Estudos/ Documentos 10. Salvador: Edições Ianamá e Centro Editorial e Didático da UFBA, 35-43.

UNESCO. 2005. “Samba de Roda baiano é proclamado Patrimônio da Humanidade pela UNESCO”. http://www.unesco.org.br/noticias/ultimas/sambaderoda/noticias_view [Consulta: 17 de março de 2006].

Vatin, Xavier. 2001. “Música e transe na Bahia: as nações de candomblé abordadas numa perspectiva comparativa”. *Ictus* 3 (dez.): 7-17.

Música e meios de difusão musical: um estudo histórico a partir das composições de Marcello Tupynambá (1889-1953)

Marcelo Tupinambá Leandro

marcelotupinamba@hotmail.com (USP)

Resumo: A obra de Marcello Tupynambá (1889-1953) difundiu-se graças à importância do teatro musicado, do disco, do rádio e do cinema e representa uma fonte de estudo para a compreensão histórica da inter-relação entre música popular e mídia na sociedade brasileira. *A criação musical e o sentido da obra de Marcello Tupynambá na música brasileira (1910 – 1930)*, dissertação apresentada em 2005 ao departamento de Música da USP, visou resgatar parte da obra do compositor, relacionando-as ao processo de modernização da cidade de São Paulo e o surgimento de novos espaços de divulgação musical. Analisamos gravações históricas, partituras editadas, manuscritos do artista e textos sobre a música e a vida de Tupynambá. Nosso trabalho, direcionado à primeira fase de composições do artista (1910-1923) foi dividido em quatro partes; a primeira dedicada às transformações sócio-culturais da cidade de São Paulo e a multiplicação dos locais e meios de difusão musical; a segunda destinada aos traços biográficos do músico; a terceira reservada à análise musical e última parte dedicada à repercussão da crítica sobre as composições. Concluiu-se a maneira como o autor se beneficiou da ampliação dos espaços de divulgação musical e de que modo contribuiu para a consolidação da música popular na forma de canção.

Palavras-Chave: Marcello Tupynambá. Música Brasileira. Cultura. Sociedade dos anos 1910. Meios de Comunicação.

A obra de Marcello Tupynambá (1889-1953), composta entre 1910 e 1930, difundiu-se inicialmente graças à importância do teatro musicado, do disco, do rádio e do cinema. Juntamente com outros compositores, dos quais podemos destacar Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Eduardo Souto, Joubert de Carvalho, Américo Jacomino e Zequinha de Abreu, Marcello Tupynambá contribuiu para a consolidação da canção popular na história da música brasileira. *A criação musical e o sentido da obra de Marcello Tupynambá na música brasileira (1910 – 1930)*, dissertação de mestrado concluída em Setembro de 2005 e apresentada ao departamento de Música da Universidade de São Paulo, visou resgatar parte da obra do compositor paulista entre as décadas citadas, relacionando-as ao processo de modernização e urbanização da cidade de São Paulo e o aparecimento de novos espaços de divulgação musical. O objetivo da pesquisa foi investigar as possibilidades de difusão desse conjunto de obras do autor e compreender o percurso realizado entre o seu lançamento até o reconhecimento do público em geral.

Para realizar nosso trabalho, reunimos, organizamos e analisamos algumas das composições editadas, gravações da época, críticas sobre a produção musical do artista, além das

informações sobre a vida de Tupynambá. Pesquisamos nas bibliotecas Mário de Andrade, Arquivo do Estado, Centro Cultural São Paulo, ECA, IEB, Setor de Música da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, além das consultas realizadas aos acervos do historiador José Ramos Tinhorão e da própria família do compositor.

Ao término dessa primeira etapa, já contávamos com um extenso material sobre as composições de Marcello Tupynambá, a saber, gravações históricas, a totalidade das partituras editadas, os manuscritos do artista e a maioria do que se escreveu sobre a música e a vida do autor, incluindo as reflexões dos pesquisadores Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Renato Almeida, Mariza Lira, Darius Milhaud, Sérgio Millet, Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão, Aluysio Alencar Pinto, Bruno Kiefer, Elizabeth Travassos, Cravo Albin e José Vinci de Moraes, entre outros. Cruzando informações contidas nas fontes documentais, pudemos estabelecer o primeiro momento de popularização das composições do autor que teve início na década de 1910 e se estendeu até 1923, período em que o músico criou principalmente Tangos e Maxixes, divulgados inicialmente através do teatro musicado.

Buscamos nos livros de Neide Veneziano (1991), *Não adianta chorar – teatro de revista no Brasil*, de José Ramos Tinhorão (1978), *Pequena história da música popular*, de José Vinci de Moraes (1997), *Sonoridades paulistanas*, de Edinha Diniz (1999), *Chiquinha Gonzaga, uma história de vida* e na dissertação de mestrado de Alberto Ikeda (1988), *Música na cidade em tempo de transformação – São Paulo 1900-1930*, o suporte teórico para a compreensão da importância do teatro musicado para a divulgação de canções no período, das mudanças sócio-culturais decorrentes da modernização da cidade e a conseqüente abertura de novos espaços de difusão musical.

Para compreendermos o início da difusão da obra do autor, é necessário conhecer a relação entre música e teatro no começo do século XX. A capital cultural do país, não obstante o desenvolvimento econômico de São Paulo, sempre foi o Rio de Janeiro. Havia, naquela cidade, uma principal praça aonde as casas de espetáculos e teatros se concentravam, chamada Praça Tiradentes, o centro da vida noturna carioca. O espetáculo de teatro, que mantinha a hegemonia de público desde o século XIX, começava a disputar espaço com as apresentações de cinematógrafo. A reação do teatro se deu em julho de 1911, quando a Empresa Paschoal Segreto cria a Companhia de Operetas, Mágicas e Revistas do Cinema-Teatro São José, na praça Tiradentes, e inaugura os espetáculos por sessões - três por noite - a preços de cinema. O sucesso da iniciativa fez com que três outras casas de espetáculos imitassem rapidamente o São José, e as peças maiores perderam espaço para aquelas escritas em um ou dois atos, prática que se estendeu também aos palcos de São Paulo e outros centros. Os espetáculos por sessões

provocaram um ressurgimento do teatro popular e conquistaram o público que começava a se deslumbrar com o cinema. A Maestrina Francisca Gonzaga, conhecida pelo apelido Chiquinha Gonzaga (1847-1935) é, reconhecidamente, uma das principais divulgadoras do teatro musicado da época e sua importância estende-se ao tipo de teatro que passou a ser realizado por volta de 1912, com o lançamento da opereta “Forrobodó”, com texto de Carlos Bittencourt e Luiz Peixoto. Não era a primeira vez que o palco revelava para outras camadas da sociedade a forma de vida das camadas mais baixas, porém a peça criou o teatro de tipos populares e personagens caricaturados, em que um dos maiores fatores estava na novidade da linguagem e assuntos exclusivamente locais (Diniz, 1999: 178).

A revelação do linguajar popular feita por “Forrobodó” terminou por consagrar o gênero entre as camadas médias da população e elevá-lo ao comentário aristocrático dos melhores salões. Após a explosão da Primeira Grande Guerra, em 1914, a música, que até então tinha sido incidental e reduzida a meras ilustrações dentro do teatro musicado, adquiriu o mesmo peso do texto. Um grande apuro e cuidado fizeram-se sentir nas composições musicais. Chegou-se a uma nova fórmula, tipicamente brasileira, afastada do modelo luso-francês (Veneziano, 1991: 42). Marcello Tupynambá se insere nesse contexto e sua obra se inspira nos tipos populares, tema de seus Tangos e Maxixes. Em São Paulo, os compositores e revistógrafos de teatro musicado também preparavam suas próprias peças com assuntos locais, muitas vezes com temas abordando o cosmopolitismo da vida na cidade e os tipos que nela habitavam. As caricaturas do português, do imigrante, do caipira, entre outros, muitas vezes faziam parte do enredo. Algumas dessas peças tornaram-se sucesso de público e foram encenadas em outros Estados do país. O público nacional passava a conhecer as obras de músicos do nível de Chiquinha Gonzaga, Marcello Tupynambá e outros compositores do período, a partir dessas apresentações realizadas nos maiores centros urbanos.

“São Paulo Futuro” é apontado como primeiro marco de alcance nacional na carreira de Marcello Tupynambá no meio artístico. Segundo o musicólogo Vasco Mariz (1980), trata-se de uma revista satírica apresentada pela primeira vez em São Paulo, no teatro São José, em 1914, ainda com o nome de “O Maxixe curtindo”, libreto de Danton Vampré. Após 41 noites seguidas de espetáculo, foi rebatizada com o nome “São Paulo Futuro” e percorreu o país inteiro, sendo encenada no Rio de Janeiro em 1915 (Mariz, 1980: 247). O pesquisador de música brasileira Ary Vasconcelos (1964:65) acrescenta que, em sua estréia em 1914, a peça foi encenada pela Companhia Arruda. O jornal *O Estado de S. Paulo* confirma a data de estréia, dia 24/04/1914, em São Paulo, e tece comentário no canto inferior da página 10:

A peça pelo que vimos ontem (23/04/1914), em dois atos do ensaio geral, vai

agradar francamente. [...] A revista é toda recheada de lindos trechos musicais, bem adaptados às diversas cenas. A marcação põe muita vida aos atos que se escoam suavemente (*apud* Almeida, 1993: 7).

A música do paulista Marcello Tupynambá chegou ao Rio de Janeiro, centro cultural do país, através do teatro São José, em Janeiro de 1915, quando a companhia paulista, em turnê por aquela cidade, apresentou “São Paulo Futuro”. É o que se deduz da afirmação do crítico de teatro Mário Nunes, autor do livro *40 anos de Teatro*.

Veio ocupar o São José, fato inédito nos anais de nosso teatro, uma companhia paulista, a de Operetas e Revistas do São José também de São Paulo. [...] Levou à cena, no dia 20 – “São Paulo Futuro” - Revista - Danton Vampyré - Música do maestro Lobo. Apresentaram-se pela primeira vez ao público do Rio, Luiza Satanela, bela impressionante, que cantou em italiano, em espanhol; Sebastião Arruda, em um caipira, e Edmundo Maia, em um italiano perfeito. (Nunes, 1956: 81).

Sabemos pela afirmação de Mário Nunes que a peça apresentava canções em diversos idiomas, inclusive reproduzindo a maneira de falar do caipira. “São Paulo Futuro” é uma peça do teatro musicado que traz diversas composições do autor, apontada pelos estudiosos como o primeiro êxito do artista fora do eixo da cidade de São Paulo, tendo força para alcançar o público carioca a partir de 1915 e se estabelecer com popularidade ampla, misturando-se ao repertório comum da época, inclusive divulgado em disco. No mesmo ano de 1914, o cantor Baiano registrou duas músicas de sucesso que foram vendidas em disco pela Casa Edison, uma barcarola com o título “Cavaleiros do Luar (sub-título “São Paulo Futuro”)” e o maxixe “São Paulo Futuro”, esta última um dos primeiros Maxixes com letra gravados na histórias da música brasileira, ambas integrantes da peça “São Paulo Futuro”, conforme constatamos a partir das letras impressas no libreto que tivemos acesso na Divisão de Música da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Esse é um dos muitos exemplos que se seguiram na carreira do músico. Através de nossa pesquisa, pudemos resgatar o caminho percorrido pela obra de Tupynambá dos teatros para as ruas; canções que se destinaram, num primeiro momento, ao teatro musicado e se popularizaram a partir daí, tornando-se sucessos carnavalescos, gravadas em disco, interpretadas por conjuntos em cafés, bares, chopes, salas de espera de cinemas e outros estabelecimentos de entretenimento.

Em nosso trabalho, dividimos essa fase inicial de composição do artista em quatro partes; a primeira dedicada ao estudo das transformações sócio-culturais na cidade de São Paulo, o impacto da industrialização após a Primeira Guerra Mundial, o repertório da época, os compositores mais conhecidos e os locais e meios de difusão musical; a segunda destinada a esclarecer os fatos da vida do músico, sua posição social e política, além de declarações pes-

soais sobre a música do período; a terceira parte reservada à análise musical dos tangos “Tristeza de caboclo”, “Viola cantadêra”, “Maricota, sae da chuva” e dos maxixes “São Paulo Futuro”, “Fandango”, “Quebranto” e “Jururu” e uma última parte dedicada à repercussão da crítica especializada, incluindo estudos atuais e reflexões da época sobre as composições de Marcello Tupynambá.

O valor atribuído ao compositor, criador de música com alma popular e músico que mantém, em suas melodias, a essência e o caráter nacional são temas recorrentes entre os estudiosos e revelam o papel assumido pelo artista na história da música brasileira.

Entendemos que a simplicidade da harmonização de Marcello Tupynambá era intencional e consciente e se tratava de seleção de processos específicos de composição. Em compensação, a construção do fraseado melódico, repleto de variações e singularidades, demonstra a preocupação do artista em comunicar certos aspectos da cultura brasileira através da arte musical, direcionado a um público amplo e heterogêneo, superior ao número de cem mil compradores de partitura por edição. De fato, as canções populares do artista representavam um atrativo para pessoas de diferentes classes sociais.

Outro aspecto notável nas composições do músico é o como elas acompanharam o desenvolvimento da canção na sociedade brasileira. Em primeiro lugar, Tupynambá e outros músicos contemporâneos contribuíram para a vulgarização das músicas mais curtas, em duas partes, depois uma única parte, substituindo a tradicional forma da Polca e Choro, geralmente em três partes, amplamente divulgados até o início do século XX. A análise musical demonstra de que maneira o Trio, ou seja, a terceira seção foi redimensionada dentro das canções de Tupynambá da década de 1910. Geralmente estão sintetizadas nos últimos compassos da segunda seção. Algumas décadas depois, em 1930, já é possível encontrar músicas, dentro do repertório do autor, similares às canções atuais, estruturadas em estrofes e refrão. Também observamos a preferência pela música cantada em relação à forma instrumental.

Chegamos à conclusão que o autor soube acompanhar o movimento dentro da cultura brasileira, que abria maior espaço para um tipo novo de expressão valorizando a fala coloquial e temas do cotidiano e que se beneficiou da ampliação dos espaços de divulgação musical decorrente da modernização da sociedade no período. O artista contribuiu, ao lado de outros compositores da época, para a consolidação da música popular na forma de canção e sua obra representa uma fonte de estudo para a compreensão histórica da inter-relação entre música popular e mídia na sociedade brasileira.

Referências citadas:

- Albin, Cravo. 1995. *Dicionário de música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves.
- Alencar, Edigar de. 1980. *O carnaval carioca através da música*, 4ª ed., Brasília : F. Alves.
- Almeida, Benedito Pires de. 1993. *Marcelo Tupinambá: obra musical de Fernando Lobo*. São Paulo: Ed. do Autor.
- Almeida, Renato. 1942. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet.
- Andrade, Mário de. 1990. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Edusp.
- _____. 1963. *Música, doce, música*. São Paulo: Martins, Brasiliense.
- _____. 1980. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins.
- _____. 1962. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins.
- _____. 1924. “Rádio Notas”, In: *Revista do Brasil*, Mar.
- _____. 1925. “Tupinambá”, In: *Ariel*, Jan-Fev.
- _____. “Oração de paraninfo”, In: *Correio Paulistano*, 9-3-1923.
- _____. “Villa-Lobos”, In *Diário Nacional*, 12-9-1929.
- Andrade, Oswald de. “O Esforço Intelectual do Brasil Contemporâneo”, In: *Revista do Brasil*, 1923: 383.
- Bandeira, Manuel. 1966. “Canções de Tupinambá”, In: *Andorinha*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- D’Avila, Jesuíno Antônio. 1982. “Para uma canção de Marcelo Tupinambá”, In: *Pastor de Temporais*, Ed. Roswtha Kempf.
- Diniz, Edinha. 1999. *Chiquinha Gonzaga, uma história de vida*. Rio de Janeiro: Record.
- Ikeda, Alberto T. 1988. *Música na cidade em tempo de transformação – São Paulo 1900-1930*. Dissertação de Mestrado ECA-USP. São Paulo,
- _____. 1990. “Cururu: resistência e adaptação de uma modalidade musical da cultura tradicional paulista”, In: *ARTEunesp*. vol 6. São Paulo: Ed. Unesp,
- Kiefer, Bruno. s.d. *Música e dança popular, sua influência na música erudita*.
- Leandro, Marcelo Tupinambá. 2005. *A Criação musical e o sentido da obra de Marcello Tupynambá na música brasileira (1910 – 1930)*. Dissertação de Mestrado ECA-USP. São Paulo.
- Lira, Mariza. *Brasil sonoro*. s.d. Rio de Janeiro: Ed. A Noite.
- Mariz, Vasco. 1980. *A Canção brasileira*. (4ª ed.) Rio de Janeiro: Ed. Cátedra.
- Menezes, Olindo. 1980. *Depoimento sobre Marcello Tupynambá*. Divisão de Discoteca e Biblioteca de Música. Campinas, 8 de março.
- Milhaud, Darius. 1920. “Brésil”, In: *La revue musicale*. n.1, nov.
- _____. 1924. “Brasil”, in *Ariel*, Fev.
- Millet, Sérgio. 1924. “Carta de Paris”, In: *Revista da cultura musical*.
- Moraes, José Geraldo Vinci de. 1997. *Sonoridades paulistanas*. Rio de Janeiro: Funarte.
- _____. 2000. *Metrópole em sinfonia*. São Paulo: Estação Liberdade.

- Nunes, Mário. 1956. *40 Anos de teatro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- Pinto, Aloysio Alencar. 2001. “Partitura Brasileira com Sotaque Francês. Darius Milhaud e *Le Boeuf sur le Toit*”. In: *Revista da Academia Nacional de Música*. Rio de Janeiro: vol. XII.
- Tinhorão, J. Ramos. 1981. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática.
- _____. 1998. *História da música popular*. São Paulo: Ed.34.
- _____. 1978. *Pequena história da música popular*. 3 ed., Petrópolis: Vozes.
- Travassos, Elizabeth. 2000. *Modernismo e música brasileira*. São Paulo: Jorge Zahar.
- Veneziano, Neide. 1991. *Não adianta chorar – teatro de revista no Brasil*. Campinas: ED. UNICAMP.

A mundialização do tamborim no samba

Marianne Zeh

nana@rio-production.de (UFRJ)

Resumo: Minha comunicação tem como tema a mundialização do samba, e em especial as modificações das funções musicais do tamborim referentes às condições culturais distintas. Trata-se de um extrato da minha pesquisa sobre a linguagem do tamborim nas escolas de samba do Rio de Janeiro. Além da discussão de autores sobre a música e a globalização como Perrone, Baumann, Goertzen etc., a pesquisa de campo serve como fonte principal. Observando a evolução do tamborim e sua linguagem musical, vê-se que os elementos musicais mudaram: além do *teleco-teco*, célula rítmica principal no início das escolas de samba, surgiram elementos como a subida, o carreteiro, o afoxé e convenções. Estas foram criadas referentes aos sambas cantados, dialogando com melodia e letra, acompanhando conforme o samba com o refrão e a estrofe. Na Alemanha, no entanto, os grupos de samba surgiram como conjuntos de percussão sem canto. Na falta de forma pelo samba cantado, as convenções cariocas foram apropriadas e inseridas na bateria, elas mesmas dando a estrutura. Além das *paradinhas* da bateria são as convenções de tamborim responsáveis pela estruturação da batucada instrumental da Alemanha, sendo que muitas baterias usam várias convenções com numeração para distingui-las, já que não há um samba de enredo para sua identificação. As convenções de tamborim servem mais do que no Brasil como um pivô de orientação, assim, o instrumento acaba tendo uma função diferente do que aqui: não é mero instrumento de acompanhamento, mas sim, estrutural, recriando, dessa maneira, elementos musicais cariocas.

Palavras-chave: Escola de samba. Tamborim. Mundialização. Funções musicais

Minha comunicação tem como tema a mundialização do samba e em especial as modificações das funções musicais do tamborim referentes às condições culturais distintas. Trata-se de um extrato da minha pesquisa sobre a linguagem do tamborim nas escolas de samba. Numa primeira parte da comunicação tratarei de questões da música e da globalização e, em especial, do samba como fenômeno no tempo da *world-music*. Em seguida discutirei a posição específica da percussão dentro desse quadro da transculturação de música. Num terceiro passo, exporei alguns exemplos específicos de como as baterias alemãs adotaram elementos musicais do samba e modificaram suas funções musicais.

O samba, como a música brasileira em geral, é ouvido no mundo inteiro e, conseqüentemente também tocado internacionalmente por brasileiros e estrangeiros, aficionados pela música brasileira. Com a ascensão da chamada *world-music* houve uma mudança de posição da música produzida na periferia do “Atlântico Negro”¹²⁴ que passa alimentar os mercados musicais mais importantes do mundo como os das EUA e da Europa como discutido por muitos pesquisadores como, por exemplo, Goli Guerreiro (1997) no livro “Ritmos em trânsi-

¹²⁴ Conceito exposto e discutido por Paul Gilroy.

to”. É um fluxo global, que coloca essas músicas em posição de destaque na hierarquia do campo da música. Hoje, os estilos musicais, suas misturas e hibridações são tão diversos que uma generalização sobre local-global, comercial-tradicional etc. se torna difícil como discute John Murphy (2001) num texto que trata do processo de autodescobrimento de identidade cultural dos músicos da Música Popular Brasileira no exemplo de “Mestre Ambrósio”. Observando essas questões, é possível ver um paralelo com os processos na Europa. No final dos anos 80 e na década de 90 houve uma re-descoberta de músicas tradicionais tanto no Brasil como na Europa. Músicos dessa época que passaram por diversos estilos musicais como a música de concerto, o rock, o jazz etc. acharam as tradições locais, incorporaram-nas nas suas músicas, pegando materiais como instrumentos, melodias ou até músicas inteiras e lhes deram uma roupagem nova. Grupos como “Mestre Ambrósio” obtiveram sucesso por causa do apelo da música enraizada nas tradições locais. No entanto, esse local festejado pode ser ou não o próprio local. Na Europa, onde a música brasileira cresceu no decorrer da *world-music*, foram encontradas tradições locais para serem celebradas nas músicas extra-européias como a brasileira. Os alemães, por exemplo, que hoje quase não têm raiz própria de música popular, se alimentam de elementos tradicionais dos outros e os transformam em algo novo.

Hoje, a música percussiva apresenta um papel destacado dentro da música popular. Dentro do movimento da *world-music*, a percussão tem uma posição central. As músicas, especialmente da África, da América Latina e do Caribe estão na moda no mundo inteiro, e a percussão pode ser visto como síntese dessas culturas. A percussão representa a ligação com as tradições e rituais, a conexão com raízes, e a energia vibrante dos tambores atraiu amantes da música popular mundialmente. Além disso, a percussão urbana tem hoje algo irreverente, se tornou símbolo de resistência, consciência política e social. A maioria dos praticantes de percussão urbana hoje, não ingressou nesse campo cultural por meio de tradição familiar, mas por interesse próprio. Novos grupos de percussão nascem nas cidades tanto no Brasil quanto no exterior, e todos com integrantes de todas as classes sociais e idades. Muitos desses conjuntos têm um interesse crítico e se apresentam junto a eventos políticos mostrando seu consenso e engajamento político. No Brasil, especialmente na Bahia, os contextos são encontrados dentro do movimento negro. Na Europa, o lado crítico dos grupos se mostra de uma forma mais geral, muitas vezes ligado à esquerda ou movimentos ambientalistas. Certamente há outros grupos que não tem nenhum interesse político. Na Alemanha, por exemplo, são grupos ironicamente chamados de “Samba de Donas de Casa” que procuram uma diversão semanal, e ainda há os grupos que procuram um estar melhor no toque dos tambores no sentido esotérico.

Resumindo, são aspectos como a atividade social e corporal, além do toque de consciência política e de resistência que colocaram a percussão nessa posição destacada.

Tendo esses aspectos na mente, é fácil entender o surgimento dos inúmeros grupos de percussão na Europa. Não foi sempre o interesse na música brasileira em geral que motivou a criação de um grupo de samba, foi mais a vontade de tocar percussão. Por isso, a maioria desses grupos nasceu como grupos de percussão sem nenhuma harmonia. E muitos “sambistas” alemães nem sabem que originalmente a percussão do samba é acompanhamento do canto. A maioria dos grupos de samba alemães reinterpreta o samba em vez de tocar o samba “autêntico”, nem todos conscientes que re-funcionalizaram os elementos musicais. Compraram os instrumentos da bateria de escola de samba, estudaram a técnica e as levadas principais desses instrumentos e imitaram e criaram arranjos para estes. Alguns professores – brasileiros e europeus – ensinaram a “gramática” da bateria e alguns poucos CDs¹²⁵ divulgaram possíveis arranjos e *paradinhas*¹²⁶, e assim, praticamente todas as baterias alemãs (e acredito eu, também outras européias) tocaram durante muito tempo quase a mesma coisa. Hoje, o quadro mudou consideravelmente, pois muitos grupos de samba contam com canto e harmonia, praticando, assim, o estilo musical “samba” de uma forma mais original.

No contexto da bateria, muitos elementos musicais do samba carioca foram adotados e modificados pelas baterias européias. Para a identificação das modificações é indispensável à compreensão da estrutura musical das baterias cariocas: ela ganha sua estrutura pelo samba enredo cantado. Naturalmente respeita o formato com refrão e estrofe, e cria seus arranjos em função a isso. Na falta de forma pelo samba cantado, as baterias alemãs apropriaram-se das convenções cariocas quase que numa maneira antropofágica – digo quase, pois os grupos não incorporam os elementos brasileiros na sua música européia, mas tocam e dizem que tocam percussão brasileira. As convenções brasileiras formam, então, a única base das baterias. Além das *paradinhas* da bateria inteira são as convenções de tamborim responsáveis pela estruturação da batucada instrumental da Alemanha, sendo que muitas baterias usam várias convenções com numeração para distingui-las, já que não há um samba de enredo para sua identificação. A linguagem musical do tamborim carioca foi adotada nas baterias na Europa, no entanto, não por completo. Quando eu comecei a tocar samba na Alemanha no início dos anos

¹²⁵ Um exemplo muito difundido é de Sergio Mendes que, inclusive, ganhou um prêmio de melhor CD de world-music e que influenciou muito as baterias européias.

¹²⁶ Termo usado pelos sambistas para denominar uma pausa no ritmo da bateria em que são executadas determinadas convenções rítmicas, normalmente criadas especialmente para o samba de enredo atual e ensaiadas durante meses: partes solísticas de naipes, diálogos entre repinique e bateria ou outras composições rítmicas.

90, tocavam-se células rítmicas como o *teleco-teco*, o afoxé¹²⁷ e outras convenções. O principal elemento musical do tamborim carioca, o *carreteiro*¹²⁸, também chamado de “levada normal”, quase não se tocava. Um dos principais motivos por isso tem uma origem meramente técnica. Como se pode perceber também em blocos carnavalescos do Rio, quase “qualquer um” consegue tocar um *teleco-teco* e um afoxé, mas para tocar o *carreteiro* é preciso uma boa técnica. A dificuldade técnica e também a falta de sentido musical para o *carreteiro* nas baterias européias fez com que o *carreteiro* não fosse tocado com frequência. O que quero dizer com “falta de sentido musical”? Na Alemanha, a bateria é ator principal do show. Sem samba cantado não existe, então, uma primeira parte do samba, um refrão e uma segunda parte para acompanhar de uma forma diferente. Por isso, as próprias baterias criam estruturas musicais, como, por exemplo, tocar mais rápido ou mais lento numa parte de uma “peça¹²⁹”, tocar levadas diferentes (o surdo de terceira, a caixa, o agogô) ou mudar as convenções. As mudanças durante o ritmo da bateria acontecem exclusivamente por meio de aviso de apito ou gesto do mestre que usa a contagem para iniciar qualquer ação. Também pode acontecer uma mudança através dos tamborins que usam diversas convenções para variar. O mestre ou a pessoa responsável pelos tamborins indica qual convenção será tocada ou a ordem, já pré-estabelecida, foi decorada e não precisa ser mais indicada na hora da própria execução. Os motivos de mudanças ou *paradinhas* e convenções se encontram no desejo de variar no ritmo para entreter melhor a platéia, já que o ritmo reto é cansativo para leigos.

No Rio, diferentemente, o arranjo de bateria é explicitamente ligado ao samba cantado, e assim, um samba como o exemplo abaixo convida para uma chamada “subida¹³⁰ de três”.

Vai, vai, vai meu Brasil

O samba pede um arranjo deste tipo, com uma subida de três. Um bom mestre deve “obedecer” à melodia do samba e iniciar o samba desta maneira. Na Alemanha, no entanto, não há o samba cantado, então o mestre alemão decide realizar uma subida de três por causa

¹²⁷ O *teleco-teco* e o afoxé são duas levadas típicas do tamborim.

¹²⁸ Levada típica em que são tocadas quatro semicolcheias por tempo, executada com uma técnica específica do instrumento, virando o tamborim.

¹²⁹ Como as músicas não têm nome de um samba cantado, surgem denominações como “Primeiro Samba”, “Samba da Fulana” ou “samba novo”.

¹³⁰ Célula rítmica com quiálteras que inicia a entrada dos tamborins no ritmo. No caso da subida de três, todos os instrumentos da bateria executam uma queda de ritmo e retomam-no com uma entrada específica.

de: a) cansaço dos ritmistas, b) uma variação do ritmo tocado, c) como consequência de uma determinada *paradinha*¹³¹, já pré-estabelecida.

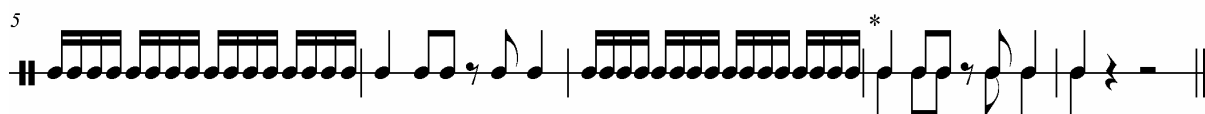
Um outro exemplo mostra como uma pequena convenção de um samba brasileiro se torna uma *paradinha* numa bateria alemã, modificando assim a função musical dela. O exemplo escolhido é tirado do arranjo de tamborim do samba da Mocidade de 1994, “Avenida Brasil”. No original, os tamborins acompanham canto e contracanto desta maneira:



Ziguezagueando eu vou (eu vou, eu vou) outra vez com a Moci - dade.

Na Alemanha, aproveitou-se dessa pequena intervenção no meio do carreteiro e foi criada, a partir dessa variação, a seguinte *paradinha*:

Tamborim



* unísono e em seguida entrada com a chamada de repinique

Referências citadas

Guerreiro, Goli. 1997. “Um mapa em preto e branco da música na Bahia: territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador”. In: L. Sansone, J. Santos (org.). *Ritmos em trânsito*. São Paulo: Dynamis, 97-122.

Murphy, John. 2001. “Self-discovery in brazilian popular music, Mestre Ambrósio”. In: C. Perrone, C. Dunn (org.). *Brazilian popular music and globalization*. New York: University Press of Florida, 245-258.

¹³¹ Por exemplo a *paradinha* com apelido de “Brasil” da Viradouro de 2001, chama-se assim porque é iniciada durante o canto da palavra “Brasil” e sempre volta ao ritmo normal com uma subida de três.

Resgatando a Memória: o ensino da rabeça

Mavilda Aliverti

mavilda@ig.com.br - UFPa

Resumo: A história da rabeça no Pará pode ser contada em várias versões de acordo com a região em que se encontra inserida. Neste trabalho, o resgate histórico e inserção na manifestação popular estão restritos à faixa litorânea da mesoregião nordeste deste Estado onde ocorre a Marujada, manifestação folclórica inserida no culto a São Benedito. A rabeça é o único instrumento solista e se faz acompanhar por um banjo, um tambor e um pandeiro. Foi detectado que todos os tocadores conhecidos na região estavam em idade avançada (acima dos 60 anos) com exceção de um que se encontrava na casa dos 40 anos. Nenhum deles possuía aprendiz. O Estado, por meio do Instituto de Artes do Pará - IAP, através projeto aprovado pela Lei Rouanet conseguiu patrocínio da Petrobras para fazer esta pesquisa sobre a Rabeça na região, seus tocadores e artesãos. Este trabalho tem como objetivo apresentar de forma resumida as prováveis origens deste instrumento no norte do país, sua conservação no domínio popular, a quase extinção dos rabequeiros e a virada de jogo.

Palavras-chaves: História. Rabequeiros. Ensino-aprendizagem. Resgate.

Os Municípios da região norte que possuem a tradição da Marujada e que foram contemplados nesta pesquisa são: Bragança, Tracuateua, Vila Fátima, Quatipuru, Augusto Correa. Pesquisas bibliográficas e entrevistas sugerem que o início desta manifestação ocorreu em Bragança espalhando-se posteriormente para os demais Municípios.

Bragança é um dos 143 Municípios do Estado do Pará localizado em sua costa atlântica na região denominada de mesoregião do nordeste paraense ou planície costeira bragantina. Nos dias de hoje, o Município alcança uma área de 2.090,23 km², entretanto em outras épocas foi maior. Ao Norte, faz divisa com o Oceano Atlântico e a cidade sede está localizada às margens do rio Caeté e por este motivo a cidade ganha o codinome de Pérola do Caeté.

As origens de Bragança remontam ao início da colonização portuguesa no Pará. No período colonial a região se tornou um foco de atenção especial da coroa e fez parte de uma estratégia do governo para garantir a ocupação na região, passando a ser assentamento de imigrantes açorianos que na época buscaram o Brasil como esperança de vida. O Grão-Pará foi o primeiro Estado no Brasil a receber imigrantes açorianos. Estes chegaram ao Pará no início de 1677.

A Marujada ocorre em vários estados do Brasil como referência a episódios da vida marítima portuguesa, remanescente do período das grandes navegações. No Brasil tais acontecimentos são conhecidos pelo nome de Cheganças e podem ser divididos em dois tipos: Chegança de Marujos e Chegança de Mouros. A Marujada de Bragança, no entanto, é bem di-

ferente dessas manifestações, porque não se trata de auto encenado e sim de dança e música. Música essa feita principalmente por quatro instrumentos: rabeca, banjo, tambor e pandeiro.

O Instituto de Artes do Pará – IAP no ano de 2003 durante a realização de uma atividade em Bragança, pressentiu uma possível extinção do ofício de rabequeiro na região do salgado, ofício este realizado por pessoas simples, com pouco estudo, que aprenderam a tocar o instrumento durante a adolescência de maneira informal. A maioria dos rabequeiros conhecidos se encontrava em idade avançada, com exceção de um, Seu Antônio, que na época com 40 anos, era o mais jovem rabequeiro da região. A preocupação foi gerada pelo fato de que nenhum deles possuía aprendiz e pela idade avançada dos músicos, era muito provável de que em poucos anos a tradição de tocar rabeca ou *violhinho* (como eles chamam), ficasse esquecida e o canto da Marujada fosse substituído por outro instrumento solista.

Outra preocupação se somou à ausência de rabequeiros mais jovens: a mesma situação se dava com os artesãos. Em menor número, todos com idade avançada, não tinham aprendizes e o mais velho deles, Seu Zé Brito, estava com a saúde bastante debilitada.

A possibilidade de desaparecimento dos artesões na região por seu número reduzido e pela idade avançada sem a presença de aprendizes, resultou em uma ação do Instituto de Artes do Pará - IAP ao longo do ano de 2003, na promoção de oficinas de confecção e ensino da rabeca para um grupo de sete pessoas interessadas em manter a tradição do município.

Para as oficinas de confecção, o Instituto chamou o Seu Zé Brito e o Seu Ari artesãos de rabeca, para serem instrutores da construção da rabeca. A oficina “Tocando Rabeca” ficou na responsabilidade do rabequeiro oficial da Marujada Seu Zito, e como estratégia pedagógica, foi auxiliado pelo professor Abiezer Monteiro, clarinetista de formação erudita que estudou violino por dois anos em Belém e que agora reside em Bragança. Nesta primeira oficina foi ensinado o Retumbão, melodia e ritmo característicos da dança ritual da Marujada.

Em entrevista o professor Abiezer confessou ter encarado o convite do IAP como um desafio e procurou seguir as orientações que lhe foram passadas no sentido de não interferir na posição do instrumento, no dedilhado, na afinação e no jeito de tocar, pois tudo teria de ser como o Seu Zito instruisse.

A maior dificuldade era o músico tocar duas vezes a mesma coisa. Cada vez que ele repetia qualquer trecho da melodia, este era repetido de forma diferente deixando os alunos atordoados. Para solucionar este problema, o professor Abiezer teve de fazer uma partitura do Retumbão a partir de partituras já existentes no IAP, codificando-as pelas cordas e dedilhados. Assim os alunos tinham alguma coisa em que se apoiar em seus primeiros passos.

Esse projeto foi submetido à aprovação da Lei de Incentivo Federal - Lei Ruane e aprovado conseguiu o patrocínio da Petrobras. Então o IAP convidou três pesquisadoras da Escola de Música da Universidade Federal do Pará com mestrado em musicologia e etnografia para a realização da pesquisa bibliográfica e de campo para o registro da manifestação religiosa e cultural do Culto a São Benedito, registro dos artesãos e rabequeiros e o resultado das oficinas de construção e ensino da rabeça.

As fontes utilizadas foram principalmente a bibliográfica e entrevistas com os protagonistas desta história. Como as pesquisadoras não tiveram participação na elaboração do projeto, os procedimentos metodológicos foram algumas vezes atropelados em sua seqüência, mas, contudo, a pesquisa conseguiu alcançar seus objetivos. O primeiro contratempo foi a saúde do artesão Zé Brito que fez com que o início das pesquisas de campo fossem antecipados. Entretanto se assim não fosse, a equipe teria perdido a oportunidade de conhecer e registrar o trabalho e o depoimento desse artesão apenas um mês após a entrevista, Seu Zé veio a falecer.

Daí para frente as sucessões de acontecimentos foi determinando o rumo das ações, pois era imperioso fazer os registros a medida que os eventos e oportunidades permitiam. Sendo assim, essa pesquisa foi realizada por um caminho meio que na contra-mão. Iniciou com entrevistas, descrições dos acontecimentos da manifestação, e por fim a pesquisa bibliográfica.

Cada pesquisadora ficou responsável em redigir um assunto específico. A esta pesquisadora coube o relato histórico e a descrição do trabalho realizado na oficina “Tocando rabeça”. Embora cada pesquisadora tenha se encarregado de escrever sobre uma parte do trabalho, o resultado final do texto foi sempre um produto coletivo, pois a cada capítulo redigido era lido e corrigido pela equipe.

Após dois anos de trabalho junto a comunidade de Bragança, a equipe observou várias mudanças no comportamento das pessoas envolvidas. Em primeiro lugar a satisfação delas pela valorização de sua cultura, de sua arte.

Neste trabalho foram sistematizados alguns dados, com o objetivo de fornecer uma visão tão completa quanto possível sobre as origens históricas de Bragança. As fontes não são muitas, principalmente quanto aos primeiros tempos. Porém, acredita-se que o interesse maior deste estudo está no fato de apresentar uma pequena contribuição no sentido de divulgar alguns aspectos da história da Amazônia.

Bragança foi de início a sede de uma capitania hereditária, como muitas outras no Brasil. Seguiu também o caminho de grande parte das atuais cidades da Amazônia: foi núcleo de missão jesuítica, tendo sofrido a boa influência da administração de Mendonça Furtado.

Bragança é uma cidade profundamente tradicional, com sua festa de São Benedito, onde a Marujada desempenha um papel importante no sentimento popular. Tem sido procurada para a realização de várias pesquisas, e é também de interesse turístico, não só pela tradição, mas por suas belas paisagens.

A Marujada, com mais de 200 anos de tradição, talvez seja o espaço onde a cultura da região tem se mostrado mais dinâmica em se moldar de acordo com as intensas mudanças sócio-econômicas. Acompanhou a história, transformou-se durante essas mudanças e começa agora a ser admirada fora de suas fronteiras habituais e atrai visitantes durante os dias de festa.

Nesse mundo de globalização, buscar algo que fale de nossas origens é indispensável para preservar a nossa identidade, e buscar entende-las e preserva-las é garantir essa identidade para as gerações futuras.

A prática de tradição herdada por repasse oral, sem método formal associado até hoje é preservada em muitos lugares do Brasil. Herdamos tradições dos diversos povos que constituíram a nação brasileira, não apenas dos europeus, mas a influência determinante dos negros africanos e indígenas. Destas referências forjamos nossa identidade, expressão própria, peculiar em cada região.

Aparece então uma importante característica da música tradicional: a sua prática vem, desde sempre, sofrendo alterações e influências, em um sistema dinâmico, não estático. É dentro desse sistema que se dá sua continuidade. Diferente do patrimônio histórico material, a preservação das tradições musicais não implica, necessariamente, na restauração de uma suposta forma original, e manutenção de todas as suas características através de sua proteção de influências “externas”. O tocador é agente ativo: herda determinada tradição; pratica-a e transforma-a, influenciado pelo seu entendimento da música que faz e pela música que admira. Cada um, com suas influências e entendimento, se recolocou na nova condição, procurando vias de dar continuidade à tradição que herdaram.

Tocadores antigos como o Seu Zito, não sabem precisar exatamente quando e como aprenderam sua arte. Citam principalmente os pais, os avós, os tios, e seu amor por eles e pela música ou pela função. Referem-se à tradição musical como continuidade da família, de sua identidade, do convívio com os mais velhos. Ancestralidade. A habilidade com a música justifica-se sobre conceitos como dom inato, influência, descendência e família.

Mas sobre os tocadores tradicionais e as comunidades que preservam funções populares, agem hoje vários fatores que parecem contrários à preservação de sua música: o processo de urbanização que altera os espaços de convivência; os meios de comunicação que trazem muitos elementos culturais estranhos àquela comunidade e favorecem uma padronização de conduta; a falta de interesse dos mais novos; o esquecimento dos mais velhos. São freqüentes os relatos de um tempo passado, quando a tradição parece estar mais viva.

Por se tratar de manifestação artística que ao longo do tempo é praticada por diversas pessoas, é inevitável que ganhe várias contribuições, tanto da criação e da competência de seus praticantes, como das novas condições que o meio acaba por colocar.

Nas festas da Marujada, convivem música tradicional e comercial.

Esta realidade suscitou à equipe alguns questionamentos: algumas destas influências ameaçam a continuidade desta manifestação? Quando e como podemos considerar que uma tradição está tendo continuidade? A rabeca conseguirá sobreviver?

São questões que só o tempo poderá responder. A perseverança na busca de preservar a tradição pode sinalizar respostas. Podemos aproximar-nos da questão buscando elementos recorrentes e relevantes, por exemplo, na transmissão que no momento está sendo realizada, e no sentimento do rabequeiro em relação a sua música, seu instrumento e sua tradição.

Hoje se observa o início de um movimento de preservação cultural partindo dos próprios moradores de Bragança, talvez incentivados pelo sentimento de valorização de suas tradições fomentado pelas ações do IAP e desta pesquisa. Em 2005 Seu Ari, artesão, por conta própria, confeccionou 12 violinos em tamanhos diferentes e juntamente com Seu Zito, rabequeiro, e o professor Abiezer Monteiro, estão recrutando jovens e crianças de Bragança e criando oportunidades para que eles aprendam a tocar aquele instrumento, sempre observando o modo “caboclo” de segurar, apoiar e tocar. No repertório cuidadosamente organizado para atender o gosto musical dos jovens, a música tradicional da Marujada e o Carimbó são executados com a mesma empolgação.

Configura-se então cenário de influências mútuas, onde tocadores tradicionais, pesquisadores, músicos profissionais interagem com o objetivo de conhecer, preservar, trocar, praticar, registrar e criar.

O muito que pudemos aprender foi essencial: a rabeca está nas mãos dos futuros rabequeiros, nas mãos da Marujada, nas mãos dos marujos e marujas que são embalados pelo som encantado da Rabeca: o canto da Marujada. A nós outros cabe estudar, entender, nos encantar, registrar e torcer para que outras instituições se espelhem neste exemplo de cidadania e engrosse esta corrente para a preservação da nossa identidade.

Referências citadas

Reis, Arthur César Ferreira. 1982. *A Amazônia e a cobiça internacional*. 5ª edição. Coleção Retratos do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: Superintendência da Zona Franca de Manaus.

_____. 1971. *Síntese de história do Pará*. 2ª Edição Belém: Amazônia Edições Culturais Ltda.

_____. 1972. *Temas amazônicos*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas.

Salles, Vicente. 1985. *Sociedades de Euterpe*. 2ª edição. Edição do Autor

_____. 1970. *Música e músicos do Pará*. Conselho Estadual de Cultura. Belém – Pará.

_____. 1969. *Quatro séculos de música no Pará*, in: *Revista Brasilidade Cultura*, Rio de Janeiro, 1(2): 13-36, out./dez.

_____. 1980. *A música e o tempo no Grão Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, (Coleção Cultural Paraense - Série Theodoro Braga)

Silva, Marlene de Deus Tavares da. 2000. *Estudos amazônicos. O Pará em questão*. Marlene de Deus Tavares da Silva & Ademar da Silva Campos. 2ª edição revisada e atualizada. Belém-Pará: Ministério da Cultura, Rio de Janeiro.

Tinhorão, José Ramos. 1986. *Pequena História da Música Popular: Da Modinha ao Tropicalismo*. 5ª edição revisada e aumentada - São Paulo: ArtEditora.

Tocatins, Leandro. 1968. *O Rio Comanda a Vida: Uma Interpretação da Amazônia*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Gráfica Recor.

Vasconcelos, Ary. 1977. *Panorama da música popular brasileira na “Belle Époque”*. Rio de Janeiro: Livr. Santana.

_____. 1964. *Panorama da música popular brasileira*. 2 vols. São Paulo: Martins.

Cesário Mendes de Cerqueira : vida e obra de um compositor itapecericano

Paula Thaís Malaquias e Mendes
paulinhacello@yahoo.com.br (UFMG)

Resumo: O presente trabalho tem como foco o compositor/regente mineiro, de Itapecerica, Cesário Mendes de Cerqueira – figura considerada, pelos seus conterrâneos, um dos maiores expoentes musicais dessa cidade, senão o maior. Nosso trabalho se divide em dois objetivos principais: apresentar uma biografia de Mendes e um primeiro levantamento de suas obras. Nascido em 12 de dezembro de 1896, vindo a falecer em 23 de julho de 1981, Mendes surpreende pela quantidade de obras musicais compostas; escreveu cerca de 500 peças, entre marchas festivas, marchas fúnebres, marchas nupciais, marchas carnavalescas, marchas militares, dobrados, músicas sacras – das quais se destacam 3 missas –, hinos, valsas, rancheiras, sambas, baiões, polkas, maxixes, *fox-trot*, *ouvertures*, fantasias e uma sinfonia. Como uma primeira etapa de estudos, nossa pesquisa centrou-se nas obras de Mendes compostas até 1976, o que abarca cerca de 350 peças musicais. Além da biografia e do levantamento da sua obra musical, será mencionado alguns tópicos do cenário musical de sua terra natal para facilitar a compreensão de vida e obra do compositor. Por questões práticas, para uma primeira abordagem, delimitamos o artigo às composições próprias do autor, ignorando uma quantidade considerável de seus trabalhos relacionados à música, como arranjos e orquestrações.

Palavras chaves: Musicologia brasileira. Música mineira. Compositor mineiro.

O presente trabalho¹³² possui como foco o compositor/regente Cesário Mendes de Cerqueira. Nele, serão abordados dois pontos principais: a apresentação da biografia de Mendes e um primeiro levantamento de suas obras, desde o ano de 1905 até o ano de 1976. Além desses, para facilitar a compreensão da vida e obra do compositor, serão mencionados alguns tópicos do cenário musical de sua terra natal. Por questões práticas, delimitamos este artigo às composições próprias do autor, ignorando uma quantidade considerável de seus trabalhos relacionados a música, tais como arranjos e orquestrações. Ressalta-se que este artigo é um primeiro passo na pesquisa sobre o compositor abordado e suas obras.

Cesário Mendes de Cerqueira nasceu em Itapecerica, cidade localizada no centro-oeste de Minas Gerais, a 180 km da capital, Belo Horizonte. (Ver mapa abaixo)

¹³²Aproveito o espaço para agradecer a algumas pessoas, que muito contribuíam para elaboração deste artigo: D. Sebastião Roque Rabelo Mendes, Belchior Lourenço Rabelo Mendes, Heloisa Ribeiro Malaquias e Mendes, Antônio Cesário Mendes Rabelo, Ana Lúcia Mendes Rabelo, Sandro Amaro Mendes Teixeira e, de modo especial, ao meu “mestre” Ângelo Nonato Natale Cardoso, que foi de suma importância em todas as etapas construtivas deste trabalho, tornando meu sonho possível.



Assim como outras cidades mineiras - Ouro Preto, Diamantina, São João Del Rei – há muito se tem notícia da intensa vida musical em Itapecerica. Como prova disso, podemos citar, além do compositor abordado, vários musicistas que contribuíram para a vida musical da cidade, tais como: José Boanerges Pires de Moraes, Carmelo Mesquita, Antônio Mendes de Cerqueira Filho e Pe. Herculano Francisco da Silva Paz. Conforme afirmativa dos habitantes itapecericanos, a música se confunde com a própria história da cidade, que conta hoje com duas bandas de música - Corporação Musical Nossa Senhora das Dores¹³³ e Corporação Musical Santa Cecília (antigamente chamada Lira Santa Cecília) - uma orquestra - Orquestra Clássica José Barbosa Mesquita - e a presença de um coral - Coral Itapecerica (antigamente chamado Aeterna Aurora). Essas quatro entidades (as duas corporações, orquestra e coral) estiveram sempre presentes nas manifestações culturais da cidade e em suas festas religiosas tradicionais. A cidade também apresenta várias manifestações populares, entretanto, essas não fazem parte do objetivo proposto neste trabalho. Por essa razão, enfatizarei mais as festas religiosas locais, em especial o Setenário de Nossa Senhora das Dores e as procissões realizadas durante a Semana Santa, que são acompanhadas pela banda e coro da Corporação Nossa Senhora das Dores e pela multidão, que se aglomera na Igreja de Santo Antônio¹³⁴ (Setenário) e nas ruas de Itapecerica (procissões). No mês de dezembro, há a apresentação das Matinas de Natal, composição do Pe. José Maria Xavier, sendo os responsórios¹³⁵ executados também pela banda e coro da Corporação Musical Nossa Senhora das Dores, além de procissões ocorridas ao longo do ano.

¹³³Segundo os registros do arquivo público de Minas Gerais, a Corporação Musical Nossa Senhora das Dores foi a terceira banda de música fundada neste estado.

¹³⁴Igreja de Santo Antônio é mais conhecida, pelos itapecericanos, como Igreja de São Francisco. Ela foi construída pela Ordem Terceira de São Francisco de Tamanduá, no século XVIII, provisão ordinária em 26/12/1801.

¹³⁵As Matinas de natal são constituídas de oito movimentos, denominados responsórios.

Cesário Mendes de Cerqueira, mais conhecido como "Zaio", nasceu em 12 de dezembro de 1896 e faleceu em 23 de julho de 1981. Seus pais foram: Alferes Belchior Mendes Pedrosa Ribeiro¹³⁶ e D. Henriqueta Luiza de Cerqueira. Considerado por muitos de seus contemporâneos um dos maiores expoentes musicais da cidade, senão o maior, Mendes dedicou toda a sua vida à música. Surpreende-nos pela quantidade de obras musicais compostas; escreveu cerca de quinhentas peças, além de arranjos e orquestrações (MOREIRA e BARBOSA, 1984). Aos sete anos de idade começou a tocar gaita (harmônica de boca) e sanfona; e aos nove iniciou seus estudos em teoria musical com o Professor e Maestro da Corporação Musical Nossa Senhora das Dores, Carmelo Mesquita, chegando a se tornar auxiliar do mesmo e a dar aulas para outros alunos. Em 1912, com dezesseis anos de idade, Cesário Mendes foi nomeado, por seu professor, regente da Corporação Musical Nossa Senhora das Dores.

Na banda, executou primeiramente Sax Mi b, passando depois a tocar trompete¹³⁷. Na orquestra, executava o violoncelo. Porém, tocava outros instrumentos. Chegou a dar aulas de piano e vários instrumentos de corda e sopro¹³⁸.

Em 1923, foi convidado para integrar à notória Orquestra do Cine Avenida¹³⁹, em Belo Horizonte. Aproveitou a oportunidade para estudar na "Escola Livre de Música"¹⁴⁰, afim de aprofundar seus conhecimentos musicais. Estudou com Francisco José Flores¹⁴¹, Arrigo Buzachi e Rafael Hardy. Aperfeiçoou-se em violoncelo com Targino da Mata¹⁴² e na teoria musical com o notável violinista e maestro alemão, Carlos Achermann.

Embora, segundo seus filhos (Dom Sebastião Roque Rabelo Mendes, Antônio Cesário Mendes Rabelo e Belchior Lourenço Rabelo Mendes), tendo sido convidado para estudar fora de Minas Gerais, Cesário não esquecia sua terra natal - ele mesmo dizia que queria ser alguém na sua própria cidade; e assim que terminou seus estudos, retornou à Itapecerica e à regência da Corporação Musical Nossa Senhora das Dores, na qual permaneceu até os últimos dias de sua vida.

¹³⁶Belchior Mendes foi por muito tempo presidente da Corporação Musical Nossa Senhora das Dores.

¹³⁷Trompete também é conhecido como Piston, principalmente nas bandas musicais do interior do Brasil.

¹³⁸É comum regentes de bandas de música do interior ministrarem aulas e tocarem diversos instrumentos.

¹³⁹A Orquestra do Cine Avenida era constituída por: João Brandão e Arrigo Buzachi – piano ; Altino Flores e Mário Viegas – 1º violino ; João Jordão – 2º violino ; Cesário Mendes de Cerqueira – violoncelo ; Artur Varela – contrabaixo ; Juvenal Dias – flauta ; Oscar Souto Maior – clarineta ; Djalma Pimenta - “ piston” ; João Simplício – bateria. (O ITAPECERICA, 1976)

¹⁴⁰As primeiras referências desta escola datam de 1901. Destaca-se a importância de Francisco Flores em sua fundação e durante sua existência. Ficou em atividade até 1923 com cursos de teoria e solfejo, teclado, canto coral, canto a solo, piano, violino, violoncelo e harmonia. Funcionou, primeiramente, na Avenida Paraopeba (Augusto de Lima). Em 1905, passou para Avenida Afonso Pena, 1577. Hoje, no lugar do antigo prédio, foi construído o Banco Santander. (REIS, 1993)

¹⁴¹Francisco Flores, clarinetista, compositor, maestro e professor, foi um dos pioneiros na história da música em Belo Horizonte. Foi o idealizador e grande responsável pela fundação da Escola Livre de Música. (REIS, 1993)

¹⁴²Targino da Mata era filho de João da Mata, um talentoso compositor. (REIS, 1993)

Casou-se em 12 de dezembro de 1927, com Maria Raimunda Rabelo, advindo desta união onze filhos.

Durante os sessenta e cinco anos que passou ao comando da Corporação, dedicou-se de corpo e alma a ela e à música da cidade. Chegou a gravar dois discos pela *Bemol*, de Belo Horizonte: “*Almas de um Povo*” (gravado em 23 de julho de 1979 e lançado em 15 de setembro do mesmo ano) e “*Concertos no Horto*” (13 de setembro de 1980).

Também em Itapecerica, lecionou música no *Colégio Imaculada Conceição* e no *Ginásio Pe. Herculano Paz*.

Como dito, encontram-se cerca de quinhentas composições, que estão hoje no arquivo da Corporação Musical Nossa Senhora das Dores. Todavia, segundo relatos de pessoas contemporâneas de Mendes, muitas se encontram desaparecidas. Destacamos também que muitas de suas composições, até o exato momento, não foram executadas. Nessa primeira etapa de estudos, nossa pesquisa centrou-se nas obras de Mendes compostas até ano de 1976, o que abarca cerca de trezentas e cinquenta peças musicais, distribuídas em: 85 *Músicas Sacras* - entre elas se destacam os motetos, a peça “Súplica a Nossa Senhora” e as três missas: “Missa em Ré menor” (não executada), “Missa de Nossa Senhora das Dores” (composta em homenagem ao Pe. José Theodulo Mendes) e “Missa de São Sebastião” (composta para ordenação de seu filho, D. Sebastião Roque Rabelo Mendes); 76 *Hinos*; 47 *Dobrados* - entre eles destaca-se o dobrado “Aluízio dos Santos”; 46 *Marchas Fúnebres* (algumas com Parceria); 48 *Marchas Festivas*; 3 *Marchas Nupciais*; 2 *Marchas Militares*; 20 *Valsas* - entre elas, destaca-se a valsa “Manhãs de Junho”; 4 *Sambas*; 3 *Baiões*; 1 *Polka*; 4 *Rancheiras*; 2 *Fox – Trost*; 3 *Ouvertures*; 1 *Fantasia*; 1 *Sinfonia*; além de vários *Maxixes* e *Marchas Carnavalescas*.

Em virtude da quantidade de peças, variedade de estilos, relatos orais de contemporâneos e a frequência com que as peças eram e são executadas, podemos perceber a habilidade musical do compositor abordado. Na medida em que o autor compôs aproximadamente trezentas e cinquenta peças até o ano de 1976, resta um total de, mais ou menos, cento e cinquenta peças até 1981 (ano de seu falecimento), dando uma média de duas à três peças ao mês, o que demonstra a facilidade de Mendes para compor. A princípio pode-se assombrar pelo número de composições, porém era hábito do compositor presentear seus parentes, amigos e alunos com obras musicais em datas especiais como aniversário, casamento, despedidas ou, em circunstâncias quaisquer, pelo simples fato de agradá-los. Ele nunca cobrava pelas músicas que compunha. Por vezes, quem quisesse e tivesse condições, dava-lhe um conto de

réis para comprar seu querosene¹⁴³. Curiosamente, muitas vezes, as pessoas nem tinham conhecimento da homenagem dedicada a elas pelo compositor.

A sua primeira composição foi a marcha fúnebre "Saudades de Meu Pai", que até hoje é muito elogiada por todos que a escutam. Em uma entrevista concedida ao advogado Dr. Levy Antônio Beirigo Malaquias, diante da pergunta "Qual de suas peças, o compositor julgava mais bonita", Mendes respondeu que havia três: " Saudades de Meu Pai " - embora fosse ainda muito " fraco" (termo utilizado pelo próprio compositor) no exercício de compor, achava que esta era muito bonita, já que era sempre executada nas procissões ; " Saudades de Minha Mãe " - nesta, o compositor disse possuir mais experiência e conhecimento musical - e o dobrado " Aluízio dos Santos " , com qual o compositor ganhou um concurso nacional - "São Paulo Quatrocentão", 1954.

Mesmo compondo estilos distintos, suas obras mais executadas até hoje são dobrados, marchas e algumas peças sacras (principalmente durante o Setenário e Semana Santa).

Através deste estudo, então, buscamos ressaltar a importância do músico Cesário Mendes de Cerqueira para a cidade de Itapeçerica. Embora não tendo realizado um trabalho analítico profundo sobre suas peças, em uma primeira exposição das composições de Mendes, já percebemos sua habilidade e competência musical; podemos concluir, até mesmo pelo grande número de obras compostas, que não se trata de um compositor comum, mas sim de um músico merecedor de atenção. Portanto, procuramos com este trabalho trazer para o cenário musicológico brasileiro este compositor que muito contribuiu para a vida musical itapeçericana e que, acreditamos, análises posteriores, mais aprofundadas, comprovarão sua habilidade e competência musical; sendo esta, já reconhecida em sua cidade natal.

Referências Bibliográficas:

Moreira, Gil Antônio; BARBOSA, Constantino. 1984. *Itapeçerica - sua fé , sua música*. Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais.

Moreira, Gil Antônio. 1997. *Semana Santa em Itapeçerica*.

Reis, Sandra Loureiro de Freitas. 1993. *Escola de Música da UFMG: um estudo histórico (1925-1970)*. Belo Horizonte: Ed. Luzazul Cultural: Ed. Santa Edwiges.

Felipe, Carlos. *Jornal Estado de Minas*, 1979.

Garibaldi. *Jornal O Itapeçerica*, 1976.

¹⁴³O querosene servia para melhorar a iluminação da lamparina utilizada pelo compositor, que escrevia muito à noite. Segundo seu filho Antônio Cesário Mendes Rabelo, quando o compositor se deitava para repousar, vinham, em sua mente, algumas frases melódicas. Imediatamente, o compositor as passavam para o papel, já que temia por esquecê-las ao acordar.

Mestre Lourival e o Universo das Bandas de Música: a transmissão dos saberes tradicionais

Paulo Marcelo M. Cardoso

paulomarceloufpb@gmail.com (UFPB)

Resumo: O presente trabalho tem, como foco principal de estudo, as Bandas de Música. Estes grupos, que são formados por instrumentos de sopro e percussão, participam diretamente no cotidiano das cidades em que se localizam. Eles também têm desempenhado um papel educativo de relevância na cidade, tanto no que se refere à instrução musical de seus componentes, que são em sua maioria jovens aspirantes à carreira de músico, bem como, em um sentido mais genérico, no que diz respeito à formação dos aprendizes enquanto indivíduos. É neste processo que se destaca a figura do Mestre de Banda como um personagem fundamental na existência desta manifestação artística. Foi tomando como ponto de partida a biografia e *práxis* musical do Mestre Lourival Cavalcanti (Uiraúna-PB, 1915) que, nesta pesquisa, se analisou as relações que se travam no universo das Bandas de Música, e se buscou compreender o significado das mesmas nas comunidades em que se inserem. Com o objetivo de melhor conhecer esta tradição, realizaram-se entrevistas com outros Mestres, discípulos e companheiro de Lourival Cavalcanti, e incursões etnográficas a duas cidades em que o referido Mestre atuou, Uiraúna-PB e Pau dos Ferros-RN, na ocasião das festividades dos padroeiros locais, acontecidas entre novembro de 2004 e janeiro de 2005. No decorrer do trabalho, chegou-se ao entendimento de que a Banda de Música é um espaço de socialização no qual seus jovens componentes, além da educação musical, recebem também, de certa maneira, uma educação para a vida.

Palavras-chave: Banda. Tradição. Educação.

Em vários momentos da história do país, em circunstâncias e por razões específicas, formaram-se grupos instrumentais precursores das nossas atuais Bandas de Música¹⁴⁴. Cronistas relataram a existência de tais formações musicais já desde o Brasil Colônia, mas foi somente na primeira metade do século XIX que, efetivamente, as Bandas se espalham por todo o território nacional.

Normalmente apoiados por instituições civis ou militares, estes grupos passaram a desempenhar importante papel na vida quotidiana nas localidades em que se instalaram. Sobretudo nas pequenas cidades interioranas, para além de serem uma mera atração musical em eventos de cunho sacro ou profano, as Bandas de Música se tornaram importantes núcleos de formação de músicos.

¹⁴⁴ Banda de Música a que se refere neste trabalho é “um grupo de músicos tocando combinações de instrumentos de metais e percussão ou madeiras, metais e percussão”. No verbete (*Band*) no dicionário *The new grove dictionary of Music and Musicians* (Sadie, 2001: 622) tem-se “...A group of musicians playing combinations of brass and percussion instruments or woodwind, brass and percussion”.

Foi com intuito de contribuir à reflexão sobre o papel dessa manifestação musical nas comunidades as quais pertence, que desenvolvi a presente pesquisa¹⁴⁵. Para a sua realização, tomei como referência a biografia musical do Mestre de Banda Lourival Cavalcanti (Uiraúna, 1915).

A partir da perspectiva da descrição microscópica da cultura de Clifford Geertz (1989), tem-se que, através da análise de um microcosmo pode-se entrever um universo maior. Assim, tomando como roteiro essa posição teórico-metodológica, nesta pesquisa, para se compreender o macrocosmo, aqui entendido como o universo das Bandas de Música, tomei como ponto de partida a vida e obra de um Mestre de Banda, Lourival Cavalcanti Duarte, um microcosmo daquele universo.

Como base teórica fundamental do trabalho, tomei as idéias de Memória e Tradição, como pensadas por Halbwachs (1990), Zumthor (1997) e Giddens (1997). Como estratégia metodológica utilizei a etnografia segundo Geertz, em combinação às técnicas da observação participante, história de vida e entrevistas abertas.

No intuito de fazer uma investigação mais ampla sobre as Bandas de Música, em complemento à biografia do Mestre Lourival Cavalcanti, entrevistei outros Mestres, discípulos e companheiro seus, e realizei incursões etnográficas a duas das cidades em que o mesmo atuou, a saber, Uiraúna - PB e Pau dos Ferros - RN, na ocasião das festas das padroeiras locais, acontecidas entre novembro de 2004 e janeiro de 2005.

Para se melhor compreender a dinâmica de uma tradição, faz-se necessário conhecer como se dão os processos de transmissão de saberes imprescindíveis a sua existência. Tendo isso em vista, especificamente no segundo capítulo do trabalho, intitulado “Canto: A formação Musical”¹⁴⁶, dediquei-me a investigar como se dá o processo de ensino e aprendizado nestes grupos musicais.

Para a melhor sistematização e classificação desses processos, apoiei-me nos estudos de Alan Merriam em *The anthropology of music* (1964:146). Para esse autor há três processos

¹⁴⁵ O presente trabalho deriva da dissertação de mestrado intitulada “Lourival Cavalcanti e o Universo das Bandas de Música”, por mim realizada no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

¹⁴⁶ O referido trabalho foi subdividido em cinco capítulos, cujos títulos aludem às distintas seções de um dobrado, um gênero tradicionalmente executado pelas Bandas. 1) “Introdução” - dedicado à exposição do tema, da proposta da pesquisa, e dos pressupostos teóricos e metodológicos norteadores. 2) “Canto: A formação Musical” – investigou-se como se dão os processos de ensino e aprendizado na tradição das Bandas de Música. 3) “Forte: O Mestre de Bandas” - buscou-se compreender as relações travadas entre as Bandas e as comunidades nas quais as mesmas se inserem. 4) “Trio: Repertório e Composição” - construo uma reflexão sobre o repertório e sobre o fazer compositivo na tradição das Bandas de Música, 5) “Considerações Finais” – dedicado exposição das principais reflexões a que se chegou.

básicos de aprendizado na cultura: a socialização, a educação e a escolarização. 1) a socialização que se dá pela exposição do indivíduo à cultura, acontece em interações não necessariamente pedagógicas, mas que implicam em uma pedagogia; 2) A educação que é entendida como um processo de interações pedagógicas não concentradas, que envolve a combinação de três fatores: a técnica, o agente e o conteúdo; 3) A escolarização que é um processo pedagógico concentrado, que se dá em um lugar específico, em uma hora determinada, dirigido por pessoas previamente preparadas.

Atualmente, em cidades do Oeste da Paraíba e do Rio Grande do Norte, a formação nas Bandas de Música se dá através dos três processos básicos de aprendizado acima descritos. De modo geral, nestes grupos, para instrução de novos músicos, que em sua maioria são crianças ou jovens com idades que variam de 10 a 20 anos, continua-se a seguir uma seqüência de estudos muito semelhante à que se praticava nas primeiras décadas do século XX.

O ingresso do aspirante no grupo se dá, na maior parte dos casos, através de um exame seleção, no qual o Mestre propõe a execução de exercícios de percepção rítmica e melódica e a experimentação das embocaduras dos vários instrumentos. Em seguida, inicia-se a primeira fase de instrução, que normalmente acontece com o ensino dos fundamentos de leitura e escrita musical. Segundo a classificação de Merriam (1964), o processo predominante nesses primeiros meses de aprendizado de um músico de Banda é o da escolarização.

Nessa etapa de formação, que dura em média seis meses, são de grande importância as lições de solfejo. Alguns Mestres utilizam, em suas aulas, lições dos métodos comumente usados nos conservatórios e escolas de músicas oficiais do país. Entretanto, a maior parte deles critica esses manuais, argumentando que são por vezes redundantes em alguns aspectos ou concisos demais em outros. Como solução para o problema, os próprios Mestres fazem suas próprias lições de solfejo, de acordo com a necessidade e as possibilidades de seus aprendizes.

Na maioria dos casos, a preparação dos músicos aprendizes fica sob a incumbência do próprio Mestre, que sozinho dá aulas coletivas de leitura e escrita musical e de todos os instrumentos do conjunto. Em alguns grupos há um professor que exclusivamente se dedica à preparação dos músicos.

A maior parte dos Mestres segue o modelo que consiste ensinar os rudimentos de teoria musical, para posteriormente iniciar as práticas com instrumento. Entretanto, alguns deles preferem que, desde antes, a partir da décima lição de solfejo, o aluno já passe a receber as primeiras aulas práticas. Os que preferem antecipar essa etapa argumentam que o excesso de solfejos é um fator desestimulante para o aprendiz, que procura a Banda impulsionado principalmente pela possibilidade de logo executar um instrumento.

A etapa das aulas práticas pode durar de três meses a um ano, em função do instrumento estudado e do empenho e desenvoltura de cada aprendiz. Nessa fase, geralmente não se adotam os métodos idealizados para as escolas oficiais. A maioria dos Mestres os critica, alegando que a formação através deles seria muito demorada, ou que as lições deles não seguem um nível gradativo de dificuldade. Alguns assumem que já tentaram utilizá-los, mas sem sucesso. Isso se dá também porque normalmente quando se utilizam tais métodos, não se percebe uma boa receptividade por parte dos aprendizes, que não têm tanta paciência para estudar suas lições repetitivas.

Como solução, todos os Mestres entrevistados afirmam fazer por si mesmos seus próprios métodos. Evidentemente seguem todos, *grosso modo*, os parâmetros tradicionais aprendidos em suas experiências enquanto aprendizes e Mestres.

O objetivo geral do processo de formação nas Bandas de Música não é formar concertistas virtuosos, mas sim habilitar músicos, no menor espaço de tempo possível, para que sejam capazes de tocar satisfatoriamente no conjunto. Tendo isso em vista, pode-se, mais facilmente, entender porque, em geral, os métodos oficiais não são adotados entre os Mestres de Banda. Em síntese, pode-se dizer que estes manuais foram elaborados para serem aplicados em uma outra realidade cultural diferente daquela onde se encontram as Bandas de Música.

O processo de formação do instrumentista de Banda continua quando ele vence a fase das lições, e passa a freqüentar os ensaios e tocar na estante¹⁴⁷, ao lado dos componentes mais experientes do grupo. Sem dúvidas, esta é uma etapa fundamental do currículo *não-explícito*¹⁴⁸ das Bandas de Música. É nessas vivências práticas, nos ensaios ou apresentações, que o aprendiz vai, pouco a pouco, desenvolvendo um conjunto de habilidades necessárias a sua adaptação plena ao conjunto. Nesse momento, o processo de aprendizado fundamentalmente se baseia na imitação e na reprodução dos padrões sonoros culturais estabelecidos. Segundo os parâmetros da classificação de Merriam (1964), pode-se dizer que nessa fase predomina o aprendizado pela socialização.

Na cidade em que se insere, a Banda de Música se destaca não somente como um núcleo formador de instrumentistas, mas também como um espaço de disseminação de valores dos quais o Mestre é o principal vetor. Para além de ser um mero dirigente artístico, o Mestre é também um referencial de conduta e comportamento para todos os que fazem parte

¹⁴⁷ “Estante” é a pequena estrutura em madeira ou metal, onde se colocam as partituras dos músicos no momento do ensaio ou apresentação. Quando se diz que o aluno “vai para a estante”, quer se dizer que já passou da fase das lições de instrumento e teoria, e agora vai tocar o repertório de músicas com os demais componentes da Banda.

¹⁴⁸ Expressão cunhada por Sandroni (2000: 21).

da Banda. Os componentes do grupo o vêem como um espelho, como um modelo a ser seguido¹⁴⁹. Na convivência cotidiana na Banda, além de conhecimentos técnicos musicais, o Mestre transmite um conjunto de princípios éticos e morais significativos na formação geral dos jovens músicos. Em razão disso, na comunidade em que atua, ele é uma pessoa benquista pelos cidadãos, que nele depositam confiança.

Há Mestres que mantêm um contato próximo com os pais dos aprendizes através da realização de reuniões periódicas, nas quais se discutem assuntos diversos concernentes ao bom andamento do trabalho do grupo e, por vezes, ao comportamento geral de componentes nas aulas, ensaios, apresentações e até mesmo em outros ambientes de convívio social.

Através do que foi observado, pode-se dizer que a educação que o Mestre dá a seus pupilos na Banda de Música, de certa forma, é uma complementação da educação dada em casa pelos pais. Através de seus conselhos, sempre necessariamente imbuídos de uma moral e de uma ética, ele está colaborando na construção da personalidade dos garotos em um trabalho de corroboração e sintonia com o que é feito em suas famílias.

Em suma, a Banda de Música tem um importante papel nas cidades em que estão inseridas, como uma escola de formação que direciona jovens à carreira de músico profissional. Nas comunidades pobres do Sertão nordestino, ela representa, portanto, um horizonte de possibilidades em lugares de poucas oportunidades. Além de ser uma manifestação musical que em eventos, festas e comemorações reforça na memória coletiva o sentido de pertencimento e os laços indentitários entre os cidadãos e o seu lugar, a Banda de Música se destaca também como um núcleo de transmissão de valores e saberes que corroboram o processo de socialização de indivíduos nas comunidades das quais fazem parte.

Bibliografia

Cardôso, Paulo Marcelo M. 2005. *Lourival Cavalcanti e o Universo das Bandas de Música*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais/Cultura e Representações). Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Geertz, Clifford. 1989. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara.

Giddens, Anthony. 1997. "A vida em uma sociedade pós-tradicional". In: GIDDENS, Anthony; Beck, Ulrich; Lash, Scott. *Modernização reflexiva: política, tradição, estética na ordem social moderna*. São Paulo: UNESP, 73-131.

Halbwachs, Maurice. 1990. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice.

Merriam, Alan P. 1964. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.

¹⁴⁹ Seguindo a perspectiva de Anthony Giddens, podemos dizer que o Mestre é o Guardião da Tradição. Pelo fato de ser o detentor do saber tradicional, ele goza de um certo poder sobre os demais indivíduos que o obedecem, por reconhecê-lo como uma sorte de "mestre pessoal". (GIDDENS, 1997: 100).

Sadie, Stanley. 2001. "Band" In: *The new Grove dictionary of music and musicians*, v.2 London: Macmillan Publishers Limited.

Sandroni, Carlos. 2000. "Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas". In: *Anais da ABEM, encontro anual da Associação Brasileira de Educação Musical*, 9. 2000, Belém do Pará. Belém do Pará: ABEM, 19-26.

Zumthor, Paul. 1997. *Tradição e esquecimento*. Trad. Jerusa Pires e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec.

A redefinição do local e do global

por um grupo de *rap* de imigrantes africanos no Brasil

Paulo Muller

paulomuller@gmail.com (UNICAMP)

Resumo: O presente artigo investiga algumas relações entre diáspora e música através da experiência de dois imigrantes da Guiné-Bissau, país africano ocidental de língua oficial portuguesa, em Porto Alegre, Brasil. Len Ferreira e Dima Dahaba constituíram o grupo de *rap* chamado SevenLox em 2002, e gravaram seu primeiro CD, que leva o mesmo nome, em 2005. Através da observação de shows do grupo, audição de CDs e músicas onde houvesse participação dos mesmos, fontes secundárias e entrevistas com os músicos, buscou-se reconstituir as diferentes narrativas sobre a identidade e a estética *transnacionais* do grupo. Para isso, leva-se em conta, ao mesmo tempo, o imaginário sobre África difundido pela mídia e as representações individuais dos informantes sobre suas próprias trajetórias. A contextualização das *disposições sociais* apreendidas destas trajetórias bem como sua comparação com as representações midiáticas sobre a identidade do grupo permitem a desconstrução do discurso que associa certos atributos musicais ao “ser” africano, explicitando o processo de redefinição do “local” (África) na experiência migratória de Len e Dima, apontando para a inserção do SevenLox em um circuito “global” de códigos musicais através do agenciamento do processo diaspórico como fonte de elementos musicais “originais” na conformação da identidade musical do grupo no contexto brasileiro.

Palavras-chave: SevenLox. Música e diáspora. Música e imigração. Trajetória musical. Identidade musical.

Sete fechaduras em sete lugares diferentes do mundo. Cada fechadura guarda uma palavra com um significado especial. Palavras como honestidade, amor, amizade ou algo parecido. Aquele que conseguir achar e desbloquear todas as sete fechaduras, e combinar as sete palavras, os sete significados, terá a revelação da verdadeira definição da palavra *hip-hop*. Esta pequena lenda acerca das sete fechaduras (em inglês *seven locks* = *SevenLox* ou *7Lox*) parece ser uma metáfora apropriada para pensar o universo de pesquisa do qual este trabalho se ocupa. Os componentes do grupo de *rap* SevenLox, dois estudantes da Guiné-Bissau¹⁵⁰ que fazem intercâmbio em duas universidades brasileiras¹⁵¹, Len Ferreira e Dima Dahaba – ou Lenzo “Rizzo” e Dima “Riztocrat” – têm uma história de deslocamentos e viagens que parece estar intimamente ligada à procura pelas sete fechaduras. Atualmente residentes no Rio Grande do Sul, Len e Dima recentemente lançaram seu primeiro CD (*SevenLox*), e o fato de serem *rappers* provenientes do “continente africano” tem sido uma forma constante de apresentação

¹⁵⁰ País africano de língua oficial portuguesa (PALOP) relativamente pequeno em relação aos vizinhos Senegal, ao norte, e Guiné, ao sul e a leste, tendo o oeste totalmente banhado pelo oceano atlântico. População estimada em torno de 1.400.000 habitantes, sendo que cerca da metade destes vivem fora do país.

¹⁵¹ Universidade de Ijuí e Pontifícia Universidade Católica, ambas no Rio Grande do Sul.

e divulgação de sua música e suas performances. Apesar de ter se constituído no Brasil, e seu CD ter sido produzido e gravado neste país, o 7Lox é considerado uma atração internacional nas casas noturnas onde realiza suas performances, e um estilo particular de fazer *rap* é atribuído ao grupo devido a suas origens transoceânicas. Este é o problema básico cuja resolução este trabalho procurará desenvolver, por vezes através de propostas interpretativas, por vezes através da elaboração de novas questões: a redefinição do local e do global (ou internacional) pelo agenciamento de uma identidade *transnacional* de um modo de fazer música.

O 7Lox pode ser caracterizado como um grupo em ascensão. Além dos dois *rappers* já citados, compõe o grupo o DJ Madruga, pessoa com bastante visibilidade na cena *rap* e na mídia jovem de Porto Alegre. As apresentações do grupo geralmente contam com participações especiais de outros *rappers*, o que simboliza a entrada do 7Lox no circuito comercial, com algum acesso à mídia e realização de performances mediante pagamento de cachê. Têm um produtor, Fabrício “*Milkshake*” Chelmes, que media os contatos do grupo com pessoas e locais interessados em suas apresentações bem como com interessados no contato direto com os músicos. Foi através deste produtor que consegui ter contato pessoal com os músicos, viabilizando as entrevistas.

Além das entrevistas, foram feitas observações de performances públicas do grupo, através das quais foi possível uma familiarização com a paisagem musical em que o 7Lox está inserido e, aliado à audição do CD do grupo, uma familiarização, também, com o universo semântico das músicas do 7Lox e de outros grupos com que estes se relacionam.

O SevenLox assim é apresentado em seu *release* de imprensa:

O grupo existe desde 2002 e é formado por dois estudantes de intercâmbio de Guiné Bissau (África Ocidental) que desde cedo se viram envolvidos no mundo da música. A cultura *hip-hop* em Guiné esta em constante crescimento e assim como outros grupos africanos o ‘SevenLox’ também fala dos problemas sociais e de elementos do cotidiano. Mas quem ouve o som do grupo percebe que eles vieram mesmo é para animar a festa. Os instrumentais produzidos por Rizoocrat te põem a ‘balançar’, e dão a base ideal para os vocais que vêm em perfeita sintonia, carregados de sotaque e malícia afro-lusitanos provando que *rappers* também cantam, ou que cantores também rimam.

A participação de Len e Dima na cena *rap* porto-alegrense remonta já a alguns anos. Len participou da gravação da música “O tempo passa” do grupo Da Guedes, em 2004, grupo de *rap* gaúcho com projeção nacional, e ambos participaram da produção de uma coletânea de *rap* chamada *Operação Contágio*, lançado em julho de 2005, pela gravadora do Da Guedes. No *Operação Contágio*, Dima participa como produtor das faixas “Afrocalipse” e “A viagem”, do grupo Dependentes. Len faz uma participação na gravação da primeira. Nesse mes-

mo ano, a dupla lança seu primeiro álbum próprio, intitulado *SevenLox*. No momento, já preparam seu segundo álbum.

Apesar de o 7Lox ter se formado no Brasil e suas performances ainda estarem restritas a locais no Brasil, a origem africana dos componentes predomina na classificação de sua música. Isso se deve, principalmente, a um “jeito africano” de fazer música. Como já fica expresso no próprio *release*, esse “estilo próprio” seria o “sotaque e malícia afro-lusitana” aplicados ao *rap*. Esta “levada” do *rap* do 7Lox seria, então, o diferencial do grupo em relação à cena brasileira, o que os destaca em contraste com os grupos brasileiros.

A “malícia” remete à “levada” ou *groove* da música do 7Lox. No entanto, a associação da “levada” com uma africanidade genérica não encontra correspondência nas representações de Len e Dima sobre a música. Pelo contrário, o 7Lox coloca em primeiro plano uma espécie de isenção de pertencimento nacional (continental) ou local de seu fazer musical em prol da técnica e de uma musicalidade informada pelo talento que adquiriram em seus contatos ao longo de sua mobilidade geográfica. Isso fica exposto na frase¹⁵² “... *o negócio aqui não é ser pop ou underground, it's all about skills niggaz*”¹⁵³ [o que importa é a técnica]”. Assim, a identificação com um contexto simbólico ou outro de produção musical é uma não-questão para o 7Lox, tendo como valor a sua própria maneira de fazer o *rap*, que tem como veículo a noção de *flow*, que traduz esse “modo de fazer” *rap* informado pelos contextos sociais nos quais estes são praticados.

(...) com certeza o *rap* lá fora é diferente do *rap* daqui. (...) Várias pessoas incorporam o samba nas músicas daqui. Misturam isso e põem bases. É algo que torna diferente. O estilo das letras, até o conteúdo é assim. A gente fala mais assim de relacionamentos humanos, de festas. Aqui o *rap* é mais político, num sentido geral. Fala muito sobre crítica ao sistema, preocupação social, e a linguagem né? A linguagem utilizada. O *flow*, normalmente a gente chama de *flow*. A forma de rimar. A forma de impostar a voz. É diferente. (Dima, comunicação pessoal)

Conforme Stokes (2004: 59), uma das estratégias de composição da identidade musical em contextos diaspóricos é a manutenção de categorias metafóricas para definir a técnica musical que os identifica, acionando práticas políticas e culturais que os diferencie contextualmente, mas não absolutamente. Esta “política da multiplicidade” (*ibidem*) articula dialeticamente a oposição entre assimilação e autenticidade das expressões musicais através da pro-

¹⁵² Frase retirada da letra da faixa “Intro” do CD *SevenLox*.

¹⁵³ “Niggaz” é uma corruptela do termo em inglês *niggers*. Originalmente é uma forma pejorativa de se referir à comunidade negra nos Estados Unidos, mas é utilizado nas periferias norte-americanas como termo de relacionamento cotidiano e apropriado por *rappers* em geral como recurso retórico nas rimas.

posta de originalidade da obra pela mistura de gêneros musicais. Assim, as representações sobre a *transnacionalidade* do 7Lox variam entre um reconhecimento genérico de sua estrangeiridade e uma ligação específica do seu modo de fazer *rap* com sua origem africana. Esta definição relacional do 7Lox implica, portanto, nesta “política de multiplicidade” através da qual se torna possível transitar por estilos musicais tidos como correlatos ao *rap*, como é o caso da *black*, da *soul music* (“tendo como base principal a black music norte americana em geral, onde temos o RAP e o R&B”¹⁵⁴) e do próprio r&b, buscando diversificar seu campo de possibilidades musicais e comerciais.

Essas formas de agenciamento da identidade musical transnacional, embora interligadas, são direcionadas para diferentes instâncias de experiência dentro da cadeia de produção musical da indústria fonográfica. A primeira, política, relaciona o 7Lox a um campo de possibilidades de consumo e seleciona, entre as muitas características do grupo, o fato de serem africanos de nascença como um qualificativo intrínseco ao seu modo de fazer música (Erlmann, 1993: 9). Em outras palavras, o “balanço” ou a “malícia” do *rap* do 7Lox são concebidas como inatas ao “ser” africano. Por outro lado, o agenciamento que o próprio 7Lox realiza destas categorias relaciona o *flow* e o *groove* do 7Lox com a sua própria socialização na cultura *hip-hop* e a diversidade de possibilidades técnicas que a experiência transcultural, mediada pelos contatos produzidos em virtude do movimento diaspórico, oferece. Esse agenciamento estético (idem: 11-12) da fusão entre o *rap* e o r&b opera no nível das relações no campo do *rap*, e coloca o 7Lox no patamar internacional porque explicita a noção de que o *rap* é, ele próprio, conformador de uma comunidade imaginada *transnacional* e pós-colonial (Fradique, 2003: 63), da qual “*se pode reclamar cidadania ouvindo e tomando emprestado músicas de outros*”¹⁵⁵ (Pacini, 1993: 67 *apud* Guilbault, 1996; tradução minha).

Ligando-o necessariamente à origem africana de seus componentes, as representações sonoras e performáticas sobre o 7Lox instituem essa identidade transnacional como uma forma de definir não somente a origem do grupo, mas também o modo como Len e Dima compõem e executam o *rap*. A contextualização destas representações conduz, fundamentalmente, à consideração de que as instâncias institucionais que classificam a identidade do 7Lox, representadas pela produtora, pelas casas de show e pela mídia, mediam o significado da origem africana de Len e Dima, construindo a imagem comercial do 7Lox a partir de relações entre o som musical de qualidade internacional e as origens transoceânicas do grupo. Esta relação determinista elimina os elementos atinentes à experiência diaspórica dos atores em

¹⁵⁴ <http://www.tridentemusica.com.br/sevenlox.html> acessado em 15/09/2006.

¹⁵⁵ “one can claim citizenship by listening to and borrowing from others' musics”

questão, principalmente aos contatos interculturais mediados pela esfera familiar e pela “cultura de deslocamento” característica do meio social a partir do qual Len e Dima apresentam suas trajetórias. Esta mediação age como uma estrutura de poder através da qual as estratégias comerciais tem incidência sobre as estratégias musicais do 7Lox, gerando o produto 7Lox classificado como um grupo africano de *rap*.

Referências citadas

Erlmann, Veit. 1993. “The politics and aesthetics of transnational musics”. *The world of music* 35(2): 3-15.

Fradique, Teresa. 2003. *Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote.

Guilbault, Jocelyne. 1993. “Redefining the ‘local’ through world music”. *The world of music* 35(2): 33-47.

Pacini, Deborah Hernandez. 1993. “A view from the south: Spanish Caribbean perspectives on world beat. *The world of music*, 35(2): 48-69.

Stokes, Martin. 2004. “Music and the global order”. *Annual review of anthropology*. 33: 47-72.

Disco

SevenLox. 2005. CD. *SevenLox*. Tridente/Vertical, Caxias do Sul, Brasil.

Estigma e cosmopolitismo local: considerações sobre uma estética legitimadora do *tecnobrega* em Belém do Pará

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

pmurilo@interconnect.com.br (UFRGS)

Resumo: Incorpora-se à recente cena musical de Belém do Pará (Brasil/norte) um gênero produzido/tocado/dançado predominantemente em espaços da “periferia” urbana por grupos que compartilham um estilo de vida refletido na maneira de se vestirem, em códigos verbais/corporais, nos gostos musicais e noutras formas de sociabilidades. Trata-se do *tecnobrega*, caracterizado por agregar pulso veloz, recursos da *technomusic* e manipulação de ritmos/timbres utilizando *softwares* baixados da *internet*. Consiste, a princípio, na “modernização” do *brega-calypso*, este por sua vez produzido através de fontes acústicas e eletrônicas, e identificado por “produtores” e “compositores” locais (categorias nativas para identificar diferentes papéis na criação musical) como resultado da mistura entre músicas caribenhas e guitarra elétrica. O *tecnobrega* – como o *brega*, que se estabeleceu na década de 1960 em cidades como Goiânia, Recife e Belém – transparece uma condição de distinção social, em que ser “brega” significa possuir “mau gosto” estético. Em contrapartida, diferentes atores envolvidos no circuito produtivo do *tecnobrega* preocupam-se em legitimá-lo, diante daqueles que vêm nele “feióra” e “cafonice”, e também deles próprios, que amargam esta condição. Na esfera da produção musical, a noção de “estigma” ganha *status* de ação de resistência, através de escolhas estéticas que amalgamam numa mesma música sonoridades legitimadas localmente e um espírito cosmopolita favorecedor da abertura de canais para experiências culturais globais. Sob a perspectiva da legitimação e observando a relação cosmopolitismo/regionalismo/estigma, busco compreender a teoria nativa que emoldura as apropriações estilísticas no *tecnobrega* a partir de parâmetros/recursos musicais como timbres, ritmos, mixagem e *sampling*.

Palavras-chave: Tecnobrega. Música. Belém. Estética. Estigma.

Situado no campo da produção musical contemporânea, este texto aborda mais um caso entre diversas experiências culturais que pronunciam ao mesmo tempo formas globais de difusão tecnológica e individualidades originadas localmente. O diferencial, todavia, diz respeito ao objeto deste estudo pertencer à categoria de música “degradada”, praticamente não contemplada na literatura sobre música brasileira (Araújo, 1999) e também ausente do circuito da produção fonográfica oficial (Vianna, 2003).

O *tecnobrega*, gênero de música popular que “estourou” em Belém (Capital do Pará, no norte do Brasil) no verão de 2002,¹⁵⁶ constitui um exemplo cabal para reflexões sobre questões efervescentes na Etnomusicologia, como a “pirataria”, a profusão de discursos/juízos de valor sobre música e as “novas relações no criar, executar e escutar” (Lucas, 1994: 17) instauradas em conseqüência da propagação da informação musical via diversificadas mídias e

¹⁵⁶ Acessar: www.revistanumero.com/49/sepa1b.html

tecnologias. Embora não aprofundadas aqui, estas questões, que constituem temas nevrálgicos na pesquisa que desenvolvo com o *tecnobrega*, vêm dar suporte ao enfoque deste texto.

Produzido pela manipulação de recursos eletrônicos em estúdios caseiros e também em espaços de sociabilidades denominados “festas de aparelhagem”, o *tecnobrega* caracteriza-se tecnicamente pela bricolagem de melodias e ritmos com percussão eletrônica, lançando mão basicamente de computadores e de *softwares* “piratas” baixados da *internet*.¹⁵⁷ No que diz respeito à constituição do gênero em si, esta música decorre da modernização do chamado “brega-calypso”,¹⁵⁸ que por sua vez enraíza-se no estabelecimento do *brega*¹⁵⁹ em Belém, a partir da década de 1960, e da proximidade desta cidade com músicas do Caribe, dentre as quais a *soca* e o *calypso* (Dudley, 1996).

As “festas de aparelhagem” atuam como mídia principal de divulgação de uma música que integra um conjunto de atividades não-oficiais onde coexistem produções em estúdios caseiros, compra/venda de CDs “piratas” e veiculação/consumo musical através de aparelhagens sonoras transportadas por caminhões de um canto a outro da “periferia” de Belém do Pará. Consistem em espécies de boates itinerantes ao ar-livre freqüentadas principalmente por residentes em bairros ditos periféricos. O equipamento, controlado por *DJs*, é formado por enormes caixas de som, amplificadores, telões, canhões de luzes, computadores, teclados, aparelhos para mixagem, seqüenciação e *sampling* (Chion, 1997; Contador, 2001: 55-56).

As “metamídias”¹⁶⁰ (Vianna, 2003) surgiram para o *tecnobrega* como possibilidade alternativa de se fazer circular uma música estigmatizada (Goffman, 1978), por ser “brega”, por representar o “mau gosto” estético das empregadas domésticas – mencionando um exemplo citado por Araújo (1999) –, sob o ponto de vista de um discurso midiático oficial incorporado pela classe média urbana.¹⁶¹ Ironicamente, no entanto, foi a comercialização do *brega* que, na década de 1960, alavancou a indústria fonográfica nacional.¹⁶² Imbuído desse discurso midiático, resolvi encontrar as empregadas domésticas – ou qualquer outro grupo represen-

¹⁵⁷ As bandas de *tecnobrega* representam um terceiro modo de produção, misturando música computacional com execução instrumental (teclado, guitarra e baixo elétrico, normalmente) ao vivo.

¹⁵⁸ A constituição do *brega-calypso* no Pará remonta ao período de popularização do gênero *brega* no Brasil. Acanhado nas altas rodas, a Jovem Guarda migrou para o interior do Brasil (década de 1960). Nas grandes cidades, por sua vez, “manteve público fiel entre as camadas mais pobres da (...) população, passando a ser chamada pejorativamente de brega” (Vianna, 2003). Em Belém do Pará, semelhante público passou a freqüentar os “bregões”, vocábulo nativo para identificar casas de *shows* especializadas em tocar música *brega* para um público “brega”.

¹⁵⁹ Em seu artigo *Brega, Samba e trabalho acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à Etnomusicologia*, Samuel Araújo (1999) discute sobre a banalização nacional do termo *brega*, a partir da qual qualquer música que sugira conteúdo “grotesco” poderia ser classificada como “brega”.

¹⁶⁰ Mídias alternativas; mídias não-oficiais.

¹⁶¹ *Id*; *ibid*.

¹⁶² *Id*; *ibid*.

tativo do “povo”, em contraposição à “elite” – de Belém, reunidas por ocasião de uma “festa de aparelhagem”. Surpreendi-me... Os patrões também estavam ali, assim como residentes em zonas “nobres” da cidade que se deslocam para a “periferia”, onde as festas de *tecnobrega* geralmente acontecem.

Concordando com Vianna (2002: 154), mesmo que: “(...) uma enorme e bem policiada distância [continue] separando a elite e as camadas populares, [e que] o repúdio pela cultura popular [continue] dominando o ‘gosto artístico’ de vários grupos da elite, (...) [certos] grupos [de] elite valorizam o popular”. Segundo Magnani (1978: 12),

(...) A categoria *popular* é muito pouco precisa em termos sociológicos e pressupõe uma homogeneidade que está longe de ser comprovada nos estudos existentes sobre camponeses, operários, camadas médias baixas ou outros segmentos e setores que pudessem ser incluídos nessa classificação. Da mesma forma, falar em *elite* pressupõe um monolitismo nas camadas mais altas da sociedade que poderia colocar na mesma categoria grandes proprietários rurais, alta burguesia, oficiais gerais, setores da *intelligentzia*, administradores, etc. (...) A oposição elite X povo em termos de cultura é muito vaga e pouco precisa.

Se, em termos teóricos, o contraste entre “povo” e “elite” pode ser considerado frágil, em termos etnográficos diferentes discursos nativos tratam de reforçá-lo, uns incorporando o estigma de ser “brega” e outros lhes impondo este rótulo. Esta incorporação acontece de duas formas: por um lado, amargando o estigma de ser “brega”, e por outro, revelando o *tecnobrega* como música de resistência.

Atingidos pelo estigma em maior ou menor grau, produtores¹⁶³, *DJs*¹⁶⁴ e cantores¹⁶⁵ de *tecnobrega* protagonizam um movimento de legitimação para esta música a partir de múltiplos discursos que valorizam o *brega* enquanto principal expressão musical popular regional.

A cena de uma “festa de aparelhagem”, bem mais complexa do que o restrito território de lazer onde se encontrariam as empregadas domésticas de Belém, constitui espaço privilegiado onde se performatiza musicalmente um “estilo de vida” (Herschmann, 2005: 62-65) *brega* e a partir do qual me embaso para discutir sobre toda uma produção cultural que é feita coletivamente. Para tanto, é fundamental compreender os perfis sociais que povoam a “festa de aparelhagem”, não através de categorias sociológicas enxutas, ou seja, quero me arriscar na difícil tarefa de ir além do discurso – o nativo e o midiático – que diz que o *tecnobrega* é uma

¹⁶³ O trabalho dos produtores (também chamados de *DJs*) limita-se ao estúdio.

¹⁶⁴ Produzem música nas “festas de aparelhagem”.

¹⁶⁵ Atuam especialmente em bandas de *tecnobrega*.

música de “povão”, ou que é uma música que se sustenta sem a interferência de agentes ou instituições oficiais.

Tomando como referência a relação elite *versus* povo, este trabalho traz algumas considerações preliminares sobre a inclusão do *tecnobrega* em uma categoria identitária construída sobre símbolos/significações reveladores de uma música que por um lado é estigmatizada, mas que por outro reflete de modo particular padrões legitimados na esfera oficial.

Embora o *tecnobrega* tenha se firmado no mercado discográfico e de *shows* pela via da informalidade, bandas, cantores e “aparelhagens” vêm recentemente buscando conquistar outros públicos, mesmo os que tradicionalmente lhes viram as costas. Se as aparelhagens sonoras apresentavam-se unicamente em espaços das ditas periferias de Belém, hoje já tocam em locais mais “bem-freqüentados”. Se o aparelho-celular da “moda” é de um determinado modelo, o freqüentador da “aparelhagem” vai dar um jeito para adquiri-lo, nem que seja um de segunda-mão ou de marca inferior. Se a classe média urbana já freqüenta bailes *funk* (Herschmann, 2005), não há motivo para que este gênero não seja aproveitado na produção musical do *tecnobrega*. Se o *tecnobrega* é “autenticamente” paraense, é também caracterizado pela “não autenticidade”; ou seja, o som, que é “autêntico”, consiste também na recriação (em “versões”, para usar um termo nativo) de músicas que estão na crista da onda no circuito mundial das rádios, da produção discográfica, audiovisual e dos espetáculos.

O fato é que, não apenas por motivos comerciais, a afirmação de uma identidade “brega”, considerada do “povo” e não da “elite”, está ligada à valorização (mesmo que disfarçada em atitudes de desvalorização) de referenciais culturais legitimados nas mídias oficiais, que por sua vez não costumam abrir espaço para músicas de “mau gosto”, a não ser, é claro, que o produto venda bem. Se vender, pouco vai importar se a música é “boa” ou “ruim”. Aliás, neste caso, muito provavelmente o discurso midiático do qual fala Araújo (1999) ganharia novos contornos. Estaria o *tecnobrega* estreitando relações com os seus “algozes”?

No particular da produção musical, o movimento legitimador do *tecnobrega* privilegia uma estética amalgamadora de traços globais e locais, a partir das escolhas pelos produtores de elementos sonoros a serem aproveitados no processo de criação. Apesar de ter recém-iniciado a etnografia, algumas observações e narrativas já apontam em direção ao envolvimento simultâneo do *tecnobrega* com a cultura do outro e com o entrelace de culturas locais diversificadas, seguindo um princípio pós-moderno denominado “cosmopolitismo” (Hannerz, 1999; Turino, 2000: 7-8).

O espírito cosmopolita entranhado em quem produz o *tecnobrega* materializa-se nas gravações e nas performances ao vivo de formas diversas. O desafio do produtor consiste em

ele não apenas criar novos sons a partir da bricolagem de timbres, ritmos e melodias variados, mas também em obter reconhecimento dos colegas produtores e do público por ser capaz de comunicar a música competentemente (Hymes, 2002: 63). Isto sem dúvida se reflete na popularidade de cantores, *DJs* e produtores de *tecnobrega*.

Os modelos sonoros do *tecnobrega* são inúmeros e efêmeros. Num único dia podem ser criadas várias músicas, trocando um ritmo por outro, alterando timbres, substituindo uma matriz sampleada por outra, misturando sons etc. Nos estúdios de gravação, os produtores realizam estas e outras manipulações utilizando *softwares* como o *PCDJ*, que se encontra disponível na *internet* para *pirateamento*. Dependendo do sucesso das músicas nas “festas de aparelhagem”, elas podem permanecer nas *hit parades* alternativas por mais ou menos tempo. De qualquer modo trata-se de um tempo bastante curto, mais até do que o tempo de constituição de ídolos fugazes em dimensão global (Valente, 2003: 20-21), que se popularizam instantaneamente, enriquecem e em seguida desaparecem para sempre. Tanto o ritmo frenético do trabalho em estúdio quanto a busca de novas fórmulas de sucesso por cantores e conjuntos de *tecnobrega* traduzem, por um lado, “uma pluralidade de modos diversos de interpretação do mundo” caracterizadora das sociedades complexas (Magnani, 1978: 08), e por outro, a necessidade de serem reconhecidos artisticamente, inclusive fora dos espaços já consagrados por onde esta música circula.

O “novo exotismo” musical paraense gradua as “cores” do *brega techno* com “bati-das” de *funk*, fragmentos *sampleados* de trilhas sonoras *hollywoodianas*, timbres e ostinatos utilizados no *carimbó* (Amaral, 2003) e em outras músicas locais, entre demais exemplos que esclarecem musicalmente a relação entre a valorização de próprios culturais regionais/nacionais e o universo da produção eletrônica Ocidental (Contador, 2001: 55). Estes entrecruzamentos musicais constituem ainda uma contundente via de acesso à pretendida legitimação do *tecnobrega* em outros mercados e para outros públicos, especialmente os de “elite”, que hoje apreciam o *funk* da “periferia”, mas continuam rejeitando os gêneros *brega*, também da “periferia”.

Diante do exposto, não poderia discordar da pertinente afirmação de Araújo (1999) a respeito do poder do discurso midiático que banalizou o *brega* nacionalmente como música “grotesca”, um dos motivos pelos quais, a meu ver, o movimento legitimador do *tecnobrega* vem ressoando fortemente, tanto dentro do universo de domínio desta música quanto para além dos muros construídos – mas que não existem, ao fim e ao cabo – para separar o “povo” da “elite”.

Estaria com os dias contados o circuito alternativo (das “metamídias”) de produção-circulação-recepção que tradicionalmente caracteriza o *tecnobrega*?¹⁶⁶ Se esta pergunta ainda não pode ser respondida, quero ao menos confirmar que o *brega* do Pará já vem caindo nas graças da grande mídia, assim como cantores *brega* por todo o Brasil agora disputam espaços com alguns “incontestáveis” da Música Popular Brasileira. De ambas as partes, esta postura de abertura é importante, na medida em que outras músicas passam a ser conhecidas mais amplamente e também debatidas nas distintas áreas do saber musical.

Referências citadas

Amaral, Paulo Murilo. 2003. *O Carimbó de Belém, entre a tradição e a modernidade*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: UNESP.

Araújo, Samuel. 1999. “Brega, samba e trabalho acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à etnomusicologia”. *Revista Opus*, nº 06.

Chion, Michel. 1997. *Músicas, media e tecnologias*. Lisboa: Instituto Piaget.

Contador, António Concorde. 2001. *Cultura juvenil negra em Portugal*. Oeiras: Celta.

Dudley, Shannon. 1996. “Judging ‘By the Beat’: Calypso versus Soca”. *Ethnomusicology*. 40/02: 269-298.

Goffman, Erving. 1978. *Estigma: notas sobre manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar.

Hannerz, Ulf. 1999. “Cosmopolitas e locais na cultura global”. Atílio Brunetta (trad). In: Mike Featherstone (org). *Cultura Global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 251-266.

Hymes, Dell. 2002. “Modelos de la interaccion entre language y vida social”. In: Golluscio, Lucia (org). *Etnografía del Habla: textos fundacionales*. Buenos Aires: Eudeba.

Lucas, Maria Elizabeth. 1994/1995. “Etnomusicologia e globalização da cultura: notas para uma epistemologia da música no plural”. *Em Pauta – Revista do curso de Pós-graduação em Música – Mestrado e Doutorado – UFRGS*. 9/10: 16-21.

Magnani, José Guilherme Cantor. 1978. “O conceito de Cultura e o estudo de Sociedades Complexas: uma perspectiva antropológica”. *ARTEFATO – Jornal de Cultura*. 1/1.

Turino, Thomas. 2000. *Nationalists, cosmopolitans, and popular music in Zimbabwe*. Chicago and London: University of Chicago Press.

Valente, Heloísa de Araújo Duarte. 2003. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp.

Vianna, Hermano. “Diário de viagem”. *Revista Número*. <www.revistanumero.com/49/sepa1b.html> [Consulta: 13 de setembro de 2006].

_____. 2002. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ.

_____. 2003. “Tecnobrega: música paralela”. *Folha de São Paulo*. Mais!/10-11.

¹⁶⁶ Acessar: www.revistanumero.com/49/sepa1b.html

A Música Pós-Caipira.

Vinícius Muniz Pereira.

viniciusmuniz@iar.unicamp.br (UNICAMP)

Resumo: Em meados da década de 90, surge na capital e em cidades do interior do Estado de São Paulo um novo segmento da música caipira. Esse segmento, que inicialmente foi chamado de “Caipira Groove” ou “Viola Turbinada” e, posteriormente, de “Pós-Caipira”, é formado por bandas, na sua maioria, de jovens de classe média que utilizam matrizes da música caipira aliados a elementos da cultura urbana e da música popular de massa. Nas composições desses grupos é possível encontrar ritmos caipiras como o cururu, o catira ou cateretê e o pagode caipira, aliados a matrizes do rock, do funk, do reggae, do rap e da música eletrônica. Na instrumentação, a viola caipira, as caixas de folia e os tambores de crioulo são introduzidos junto a guitarras, contrabaixos, bateria, samplers e sintetizadores. Assim, como fruto dessa variedade de elementos, surge um repertório marcado pela heterogeneidade e pela liberdade de escolha e de combinação dessas matrizes musicais. Como resultado de uma nova forma de apropriação da música caipira pelo mundo do disco, o Pós-Caipira revela como a indústria fonográfica ao longo do tempo vem buscando na música sertaneja, elementos destinados a dar “autenticidade” e “legitimidade” às suas produções. Esta exposição, a partir de uma análise musical, busca compreender esse novo segmento fonográfico investigando até que ponto essas produções expressam a construção de um novo estilo musical a partir da articulação de aspectos culturais regionais, locais e globais.

Palavras chaves: música popular. música caipira. música pop

A audição da ampla discografia do gênero da música popular conhecido como música caipira deixa claro que esta sempre agregou, em momentos distintos, elementos de outros gêneros e estilos, tanto da própria música popular brasileira como de culturas externas¹⁶⁷. Na verdade, o que pode ser notado é que a transformação dessa música, oriunda de “bairros rurais”, como descreve Antonio Candido (CANDIDO, 1964: 81), em segmento fonográfico fez com que este processo, de certo modo, acelerasse e transformasse esse repertório em uma das raízes da música popular brasileira, uma espécie de “reserva de tradição”, dotada de uma grande heterogeneidade, à qual em determinados momentos compositores, intérpretes e produtores recorrem na busca de elementos que dão “autenticidade” e “legitimidade” à música produzida modernamente (ZAN, 2004: 03).

¹⁶⁷ Tal afirmação é possível quando se compara o início das gravações de música caipira (1929) até o período de hoje e se observa a quantidade de matrizes e segmentos novos que surgiram. Fazendo um pequeno levantamento verifica-se, por exemplo, que as gravações a partir de 1940 já apresentam uma grande variedade de ritmos que não são propriamente da cultura do centro-sul do Brasil. Nessas gravações já é possível encontrar ritmos como a *guarânia* e a *polca* vindas do Paraguai. Um pouco mais tarde (1960) já é notória a presença da *rancheira mexicana*, do *bolero*.

A música Pós-Caipira

Em meados da década de 90 surgem na capital e em cidades do interior do Estado de São Paulo uma nova forma de manifestação musical baseada nessa mescla de elementos da música caipira com elementos externos, mas precisamente da cultura *pop*. Trata-se do movimento que ficou conhecido inicialmente como “Caipira Groove” e que posteriormente foi chamado por alguns de “Pós-Caipira”. São bandas como: Matuto Moderno – São Paulo, Mercado de Peixe – Bauru/SP, Fulanos de Tal – Rio Claro/SP, Caboclada – São Paulo, Doto Jéka – São José dos Campos/SP, Trem da Viração – Monteiro Lobato/SP entre outras, formadas por jovens de classe média da sociedade, que trabalham com um repertório em que se utilizam matrizes do *rock*, do *rap*, do *reggae*, do *punk* e da *música eletrônica* com as matrizes da música caipira como a catira, a moda-de-viola, o cururu e a umbigada.

Na instrumentação, o uso da viola, das caixas de Folias e dos tambores-de-crioulo é acompanhado por guitarras, baixo elétrico, bateria, samplers e sintetizadores. Exatamente por se tratar de uma instrumentação variada, aliada a uma grande quantidade de matrizes musicais, o resultado é um repertório relativamente amplo e marcado principalmente pela liberdade de escolha e de combinação dos elementos.

Para melhor compreender essa fusão de elementos e o surgimento dessa nova manifestação musical, destaco aqui o trabalho de duas bandas: o Matuto Moderno e o Mercado de Peixe, a partir de uma amostragem dos seus repertórios.

A banda Matuto Moderno foi formada na cidade de São Paulo em 1999 com músicos vindos de diferentes formações e estilos musicais. O guitarrista e violeiro da banda, Ricardo Vignini, por exemplo, atuou em trabalhos solo e em grupos voltados para o *blues* e o *rock*.

O grupo lançou três discos: *Bojo Elétrico* - Mulambo Records (1999), *Festeiro* - Produção independente (2002) e *Razão da Raça Rústica* - Produção independente (2005). Esses discos contam com arranjos de músicas importantes do cancionário caipira, bem como a participação de nomes consagrados do gênero como: Pereira da Viola, Pena Branca, Ivan Vilela e a Companhia de Folia de Reis Fazenda Congonhal de Altinópolis e Santo Antônio da Alegria.

O repertório da banda é marcado pela forte tendência em deixar os ritmos regionais paulistas em primeiro plano dentro das composições. Na música “Velha Praga” - composta por Ricardo Vignini, por exemplo, desde o início fica clara a presença do catira, ou cateretê, enfatizada através da bateria, da percussão e da guitarra com distorção. Outro destaque e que pode ser encontrado nas demais músicas do grupo, são as linhas melódico-rítmicas da viola

caipira que, mesmo sendo tocadas com uma linguagem técnica muito característica do instrumento, não estão livres da influência da cultura urbana. Em muitas faixas é possível ouvir a viola acrescida de recursos de efeitos usados normalmente em guitarras como: pedais de distorção e de delay¹⁶⁸.

Há outros elementos da cultura urbana que estão presentes na faixa “Velha Praga” e que também podem ser identificados no repertório do grupo. Um exemplo disso é a sonoridade muito semelhante ao *rock* usada nessa música. A guitarra usada com distorção, as linhas métricas do contrabaixo e da bateria aliadas à escalas musicais comuns no *rock* e no *blues* caracterizam a forte influência deste segmento da música de massa na obra. A estrutura rítmica também se destaca com o recorrente uso do compasso quartenário – compasso este característico da música *pop*, porém, aplicado em estruturas rítmicas binárias como o *catira* e o *cururu*. O resultado é uma produção que transita entre a forte métrica do ritmo regional paulista e a intenção e todos os efeitos musicais do *rock* ou mesmo do *blues*; um hibridismo sem forma específica e sem o compromisso de enaltecer nenhuma das matrizes que compõe a obra.

Esse hibridismo de elementos não se limita aos parâmetros musicais dentro das composições do Matuto Moderno, a temática das letras também refletem esse princípio. Quase sempre falam sobre a o desprezo para com o homem do campo, ou ainda, procuram exaltar aspectos diversos da cultura caipira. Nessa faixa, a letra é construída em forma de manifesto; uma espécie de resposta à imagem do Jeca Tatu de Monteiro Lobato e ao mesmo tempo criticando o preconceito e o descaso da sociedade urbana para com o caipira paulista.

A banda Mercado de Peixe formada em 1996 na cidade de Bauru – interior do Estado de São Paulo, também segue o mesmo princípio do Matuto Moderno. O grupo é formado por sete integrantes também de formações distintas e nos seus primeiros dias, tornou-se presença constante no circuito universitário, em cidades como Ribeirão Preto, Araraquara, Taubaté, Londrina, Botucatu, São Paulo, Campinas, São Carlos, Piracicaba. Em 98, chegou à final do festival ‘Skol Rock’, em Curitiba, onde com show transmitido ao vivo pela MTV, conquistou o terceiro lugar dentre duas mil bandas inscritas. E em 2004 lançou seu primeiro disco intitulado: *Roça Elétrica* através do selo Atração fonográfica.

A proposta de agregar numa mesma música elementos da cultura globalizada, em especial o *rock*, o *rap* e a música eletrônica com elementos vindos da cultura caipira como o *catira*, o *cururu*, está bem clara em todo o disco. Desde o começo o ouvinte é levado por uma

¹⁶⁸ Em entrevista realizada com Ricardo Vignini, violleiro e guitarrista da banda revelou utilizar um novo modelo de viola. Esse modelo consiste em um instrumento de corpo maciço como uma guitarra, porém com 10 cordas e com escala de viola caipira. Seu som é resultado de captação de guitarra propiciando o uso de todos os recursos de efeito da guitarra.

especialização sonora, ou seja, muitas vezes o conceito de melodia e harmonia é deixado de lado, restando apenas sons esparsos por onde são conduzidas as letras das músicas. Essa construção sonora está diretamente ligada à música eletrônica, já que esta, em geral, se caracteriza por utilizar objetos sonoros e timbres, sintetizados eletronicamente e interligados por uma estrutura rítmica marcante. Esse princípio composicional adotado pelo Mercado de Peixe abre espaço para o surgimento de um repertório novo e muito particular, pois a partir do momento em que o ritmo passa a ter uma grande relevância, a inserção de matrizes rítmicas, diferentes do contexto *pop*, cria uma sonoridade no mínimo inusitada e criativa.

Esse é o resultado obtido na faixa “Brasil Novo” de autoria de Fabiano Alcântara e Ricardo Féla. A estrutura principal da obra está apoiada na fusão de elementos da música caipira com uma variante da música eletrônica conhecida como *Drum’n’Bass*¹⁶⁹. Tal união fica clara desde o início da música quando, sobreposta ao movimento contínuo do contrabaixo que lembra muito a sonoridade da música eletrônica, a viola caipira reproduz uma linha rítmico-harmônica semelhante a um catira ou cateretê. Esse jogo de elementos é completado pelo suporte harmônico do acordeom que repete a mesma seqüência de acordes durante toda a faixa, enfatizando ainda mais a influência do *Drum’n’Bass*, já que esse subgênero é caracterizado pelo uso marcante do contrabaixo e pela repetição da mesma seqüência tanto rítmico como melódica e harmônica.

A letra composta por Ricardo Felá traduz com perspicácia a idéia do disco e consequentemente da banda. Ela faz alusão a um novo país o “Brasil Novo”, imerso num processo de globalização e de desenvolvimento tecnológico, entretanto ainda com fortes traços de regionalismo. Assim, enquanto parte do segmento agrário do país se moderniza – chamada pela própria banda de “Roça Elétrica”, a outra parte desse setor ainda convive com estruturas que remetem ao mundo rural do século passado. Nessa nova realidade há uma multiplicidade cultural, onde diversos grupos e tendências estéticas convivem, interagem e produzem uma cultura híbrida.

Pós-Caipira: Novo estilo ou segmento fonográfico?

*“Eu moro na entrada
do Brasil Novo,
Onde vivem Neo-hippies,*

¹⁶⁹ Drum and bass (drum'n'bass, DnB) é um estilo de música eletrônica criado na Inglaterra no início dos anos 90 que tem sua origem no Jungle. É caracterizado por linhas de baixo (influência do reggae no Jungle) com batidas aceleradas de breakbeat. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Drum%27n%27Bass>)

Manos, Nômades, Caboclos”.
(Mercado de Peixe – refrão da faixa “Brasil Novo”)

A audição e a análise do repertório destas e de outras bandas que compõe esse segmento conhecido como Pós-Caipira evidencia uma das formas de transformação da música caipira a partir da incorporação de elementos externos. Essas fusões ocorrem sem linearidade e aparentam não possuir um padrão estético que oriente a escolha tanto dos novos elementos que são agregados bem como a forma como são inseridos junto a matrizes da música regional do centro-sul. Assim, o resultado musical além de muito variado e heterogêneo, abre precedente para que se questione até que ponto essa nova produção pode ser considerada um novo estilo dentro música popular a partir da articulação de aspectos culturais regionais, locais e globais.

A cada período o sentido dado ao termo “estilo” vem se modificando. Segundo o autor Jorge Coli (COLI, 1981: 29) a incessante busca em definir o estilo é uma atitude tranqüilizadora, pois supõe-se saber o essencial sobre a obra; saber o significado das classificações e que a obra corresponde a uma delas. Entretanto, as classificações são complexas e nunca se reduzem a uma definição formal e lógica. De acordo com o autor, as denominações estilísticas não são lógicas; são históricas, vieram no tempo e tiveram funções diferentes. Algumas foram criadas por homens que se reconheciam nelas. Em outros casos, a atribuição de um estilo a um grupo de artistas é exterior a ele. E, ainda, há conceitos inventados posteriormente, para localizar, na história, tal grupo ou qual grupo de artista que, evidentemente, não suspeitavam da classificação.

A terminologia “Pós-Caipira” se enquadra dentro destes argumentos propostos por Jorge Coli, já que o termo surge a partir de um texto escrito pelo antropólogo Hermano Viana que após participar dos festivais “Caipira Groove” realizado nos anos de 2001 e 2002 em algumas cidades do centro-sul do Brasil e que reuniu algumas bandas do movimento, escreveu o texto “Manifesto Pós-Caipira”, uma espécie de tentativa de explicar essa nova produção musical, sendo posteriormente usado como prefácio do disco do Mercado de Peixe. Esse termo posteriormente foi usado na criação da coletânea *Moda Nova – Caipira Pop*, lançada em 2004 pelo selo ObiMusic e que conta com a participação das bandas que tocaram nos festivais.

Aliado a essa dificuldade em se definir o estilo, nota-se também a não linearidade das composições das bandas. A audição de suas respectivas discografias revelou que cada grupo desenvolveu sua própria maneira de organizar todos esses elementos musicais. Um exemplo

disso são as bandas Matuto Moderno e Mercado de Peixe. Enquanto a primeira aparenta enfatizar a presença de elementos vindos da “tradição” dos “bairros rurais” e muitas vezes utilizarem pesquisa de campo para compor suas músicas. O Mercado de Peixe deixa claro que o uso desses mesmos elementos é uma forma criar uma sonoridade nova dentro da música *pop*. Essa mesma música *pop* também não aparece da mesma forma dentro da composição das duas bandas, pois mesmo sendo o *rock* e a música eletrônica matrizes da música globalizada, elas estão muito distantes musicalmente; pertencem a universos musicais completamente distintos e são consumidos por públicos diferentes. Assim, os resultados sonoros obtidos em cada uma dessas faixas do disco do Mercado de Peixe são únicos e não podem ser englobados no âmbito genérico da música *pop*.

Aprofundando essa discussão, vale lembrar que a própria definição de música *pop* não implica em uma homogeneidade formal ou estilística. Ela abrange uma grande quantidade de composições sem qualquer traço de simetria entre elas; um apanhado de matrizes rítmicas, progressões harmônicas, estruturas melódicas que foram rotuladas pela indústria fonográfica global em um determinado momento.

Assim, o que se convencionou chamar de Pós-Caipira revela, na verdade, o surgimento de um segmento fonográfico que buscou nos elementos regionais um diferencial que lhe concedia autenticidade dentro de um mercado fonográfico em constante busca por novidades. Esse segmento é localizado, se estende pelos estados de São Paulo, Minas Gerais e sul do Mato Grosso do Sul. São na sua maioria produções independentes, vinculadas a pequenos selos fonográficos. Utilizam a internet e outros meios alternativos como fonte de divulgação e tem como público a camada jovem universitária do centro-sul do Brasil. Esse segmento fonográfico possui diferenças quando comparado com o *sertanejo romântico*, pois mesmo ambos contendo elementos da música caipira, suas estruturas musicais são diferentes; são consumidos por públicos muito distintos e que surgiram de maneira diferentes.

No contexto da “modernidade tardia”, conceito este citado por Stuart Hall (HALL, 1999), a desterritorialização da música caipira se aprofunda; em particular, através do processo de mudança conhecido como “globalização” e seu impacto sobre a identidade cultural.

Esse impacto está relacionado ao entrelaçamento do local com o global e conseqüentemente o surgimento de identidades híbridas e o declínio a identidade nacional. Segundo Néstor Garcia Canclini (CANCLINI, 2003: 17) devido a não inserção completa da América latina no contexto da pós-modernidade, bem como a não ruptura com as tradições, a tendência é o surgimento de uma produção artística híbrida; uma fusão de gêneros sem ordem específica que busca dialogar com essas duas realidades.

O surgimento de um segmento fonográfico como o Pós-Caipira afirma essa dialética do hibridismo. As composições das bandas refletem a problemática da identidade cultural na pós-modernidade. Esse repertório não apresenta traços comuns suficientes para defini-lo como um novo estilo musical, mas enfatiza sempre a fusão de elementos e conseqüentemente o diálogo do velho com o novo. Enquanto a presença da música caipira “raiz” se faz presente, através de ritmos, instrumentos, ou ainda através elementos que remetem a cultura caipira, a música *pop*, vinda de diversas fontes, é usada como ponte entre dois momentos distintos na esfera da produção musical. Os resultados são novas manifestações artísticas, a pluralidade de segmentos fonográficos e a possibilidade de criação de novas sonoridades. Num momento de constantes transformações sócio-culturais, de modernização do campo e da inserção tardia do país no contexto da ‘pós-modernidade’, mesmo sem ter, de acordo com Néstor Canclini, afirmado por completo a ‘modernidade’, o pós-caipira surge como uma produção que procura simbolizar todo esse contexto marcado pela redefinição das tradições. Assim como afirmou a banda Mercado de Peixe: “*para tempos elétricos uma roça elétrica*”.

Referências citadas

Alvarenga, Oneyda. 1982. *Música popular brasileira* (2ª Edição). São Paulo, Editora Duas Cidades.

Andrade, Mário de. 1998 *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia.

Canclini, Néstor Garcia. 2003. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp.

Candido, Antonio. 1975. *Os Parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Editora Livraria Duas Cidades..

Coli, Jorge. 1981. *O que é arte?* São Paulo: Editora Brasiliense.

Corrêa, Roberto N. 2000. *A Arte de Pontear a viola*. Brasília: Editora Viola Corrêa.

Hall, Stuart. 1984. *A identidade cultural e a pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.

Larue, Jan. 1989. *Análises Del estilo musical: pautas sobres la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Editora Labor S.A.

Artigos em periódicos:

Martins, José de Souza. 1974. *Viola Quebrada*. *Revista Debate e Crítica*. São Paulo: Editora Hucitec Ltda, nº4.

Vilela Pinto, Ivan. 2004. *A viola e o caipira. Sonoridades Luso-Afro-Brasileira*. Lisboa: Editora ICS.

Zan, José Roberto. *Da Roça a Nashville*. *Revista Rua*, nº 1.

Trabalhos em anais de eventos científicos:

Zan, José Roberto. 2004. *(Des)teritorialização e Novos Híbridismos na Música Sertaneja*. In: Anais do V congresso da IASPM-LA, Rio de Janeiro.

Referências discográficas:

Caboclada. 2002. *Domínio Público*. MDC World Music, MDC152, São Paulo, Brasil.

Dotô Jéka. 1996. *Tia Marieta*. Independente. São José dos Campos, Brasil.

Dotô Jéka. 2001 *Fogo de Palha* Independente. São José dos Campos, Brasil.

Fulanos de Tal. 2003. *Interior Paulista*. Ciclo Records, São Paulo, Brasil.

Matuto Moderno. 2000. *Bojo elétrico*. Eldorado, ML0011, São Paulo, Brasil.

Matuto Moderno. 2002. *Festeiro*. Produção Independente, MM002 São Paulo, Brasil.

Matuto Moderno. 2005. *Razão da Raça Rústica*. Folguedo, FG-2, São Paulo, Brasil.

Mercado de Peixe. 2004. *Roça Elétrica*. Atração, ATR.31123, São Paulo, Brasil.

Trem da Viração. 2004. *Levanta Poeira*. Taru musika. CD05001/2, São Paulo, Brasil.

À escuta de Pixinguinha: arranjo fonográfico e música popular

Virgínia de Almeida Bessa

vbessa@uol.com.br (USP)

Resumo: Mais conhecido como intérprete virtuoso e compositor “genuinamente brasileiro”, Alfredo Viana da Rocha Filho, o Pixinguinha, também desempenhou a função de arranjador durante parte significativa de sua trajetória artística. Atuando na indústria fonográfica (a partir do final dos anos 1920), e posteriormente no rádio (entre as décadas de 1940 e 1950), foi responsável pela criação de um estilo de orquestração e arranjo que também seriam associados à “brasilidade” do artista. As sonoridades utilizadas pelo músico, porém, extrapolavam as fronteiras do “nacional”, encontrando-se na confluência de diversas tradições musicais, que iam das bandas de música do final do século XIX às *jazz-bands* do início século XX; dos paradigmas rítmicos do samba e do maxixe cariocas aos timbres e gestos dos novos gêneros de dança latinos e norte-americanos. Nessa comunicação, que apresenta os resultados parciais de uma dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da FFLCH-USP, pretende-se revelar algumas das fontes e dos procedimentos utilizados pelo artista em seus arranjos.

Palavras-chaves: Escuta. Pixinguinha. Arranjo. Indústria fonográfica. Brasilidade

Pixinguinha foi e tem sido apontado por muitos autores, seus contemporâneos ou não, como construtor de uma “linguagem orquestral genuinamente brasileira”. Essa opinião foi compartilhada por críticos e músicos que, em diferentes conjunturas históricas, defenderam um projeto de brasilidade na música. Em entrevista ao jornal paulistano *O Tempo*, em março de 1952, o compositor brasileiro César Guerra-Peixe afirmou que

esse artista deve ser encarado como um dos pontos de partida e ser seguido pelos orquestradores brasileiros. Seus trabalhos nessa especialidade, ainda quando realizados com orquestras de jazz, deixam transparecer valores típicos de nossa música popular, seja em harmonia, contraponto, ritmo e feição regional. (*apud* Cabral, 1997: 167-8).

Na década de 1970, Júlio Medaglia reforçou essa idéia. Segundo o maestro,

em Pixinguinha, nota-se claramente a escrita orquestral da época, presente em óperas e operetas e que capitalizou para a sua técnica e forneceu os dados básicos para a formação de uma linguagem musical caracteristicamente brasileira (Medaglia, 1970:12).

De acordo com Sérgio Cabral, biógrafo do artista,

os sambas dos compositores do bairro do Estácio de Sá, que renovaram o gênero, recebiam das orquestras o mesmo tratamento dado aos sambas anteriores. Pixinguinha **abrasileirou** as orquestrações de forma tão nítida e radical que se pode dizer, sem qualquer medo de errar, que foi ele o grande pioneiro da orquestração para a música popular brasileira” (Cabral, 1997:127).

Embora proferidas em tom apaixonado e mitificante, essas falas merecem atenção do historiador porque demonstram a existência de um senso comum construído em torno não só da produção, mas também da imagem do músico. Que aspectos da obra de Pixinguinha foram identificados com a brasilidade atribuída por esses autores a seus arranjos? Por que sua “linguagem orquestral” foi adotada durante certo período nos principais veículos de divulgação da música popular? O que ela nos revela sobre sua escuta?

Para respondermos a essas perguntas, foi necessário remontar aos anos 20 e 30 e re-compor o universo em que o flautista iniciou sua trajetória como orquestrador, por meio da escuta de seus arranjos¹⁷⁰ e da consulta à crítica musical da época¹⁷¹. Nessas décadas, Pixinguinha atuou como maestro e arranjador em quase todas as gravadoras instaladas no Brasil¹⁷², sendo responsável pela criação e eternização de grandes êxitos, tais como o samba *Tai* (“Eu fiz tudo pra você gostar de mim”), de Joubert de Carvalho, gravado em 1930, na voz de Carmen Miranda, ou “O teu cabelo não nega”, marcha de Lamartine Babo e Irmãos Valença, gravada por Castro Barbosa e Grupo da Guarda Velha em 1931. Naquela época, aliás, todo artista que almejasse o sucesso deveria ter pelo menos uma música orquestrada pelo maestro Pixinguinha.

Uma das características mais apreciadas de seus arranjos eram as introduções, bastante inventivas. É nelas que se pode perceber com maior clareza a escuta aberta do orquestrador, que incorporava em seus arranjos elementos oriundos de diferentes tradições. Algumas dessas seções introdutórias, como a da marcha “O teu cabelo não nega”, se eternizaram, tornando-se mais célebres do que a própria composição. Nota-se nela a clara influência das bandas da época, presente na percussão (caixa) e nos motivos militares executados pelos metais¹⁷³.

Outras vezes, Pixinguinha incorporava em suas introduções elementos oriundos de gêneros estrangeiros. É o caso do arranjo da marcha “Você pensa que eu não vi”, de Hervé Clodovil e Roberto Martins, gravada por Luiz Barboza e Orquestra Diabos do Céu, cuja in-

¹⁷⁰ Em nossa pesquisa, foram escutados cerca de 300 fonogramas de 78 rotações, contendo arranjos gravados pelo artista entre 1928 e 1937.

¹⁷¹ Entre as fontes consultadas em nossa pesquisa, destaca-se a revista *Phono Arte*, editada entre 1928 e 1931 e especializada em discos e fonógrafos, além de críticas publicadas em outras revistas e jornais da época.

¹⁷² Na Victor, onde atuou como maestro exclusivo entre os anos de 1929 e 1934, Pixinguinha dirigiu quatro orquestras (nome genérico sob o qual se agrupavam diferentes formações instrumentais): a Orquestra Victor Brasileira, a Orquestra Diabos do Céu, a Orquestra da Guarda Velha e a Orquestra Típica Victor. Na Odeon, foi regente da Orquestra Típica Pixinguinha-Donga, conjunto que também atuou na Parlophon sob o nome de Orquestra Típica Oito Batutas. Na Columbia, dirigiu um grupo que levava seu nome (Pixinguinha e sua Orquestra Columbia).

¹⁷³ Sobre a influência das bandas militares nos arranjos de Pixinguinha, consultar dissertação de mestrado de Paulo Aragão (2001:93-4).

trodução é um verdadeiro *foxtrote*. O mesmo ocorre no arranjo do samba “Deve ser o meu amor”, de Ary Barroso, gravado por Sônia Carvalho e Diabos do Céu. Na introdução, a bateria apresenta uma sonoridade bastante próxima à das orquestras de *hot jazz*, que então começavam a ganhar espaço na cena musical brasileira.

A incorporação de modelos rítmicos de outros estilos musicais, sobretudo nas marchas de carnaval (um gênero ritmicamente amorfo, caracterizado apenas pelo compasso 2/4, em geral com a acentuação rítmica no segundo tempo), não se restringia às introduções. Na parte A de “Inconstitucionalissimamente”, marcha de Assis Valente gravada por Carmen Miranda e Orquestra Victor Brasileira, a figura rítmico-harmônica apresentada pelos segundos violinos no contratempo lembra um *ragtime* – ou, mais especificamente, seu acompanhamento, executado pelo banjo nos conjuntos de *dixieland*.

Vale a pena ressaltar o uso que Pixinguinha faz dos timbres normalmente associados à música de concerto, como é o caso do violino. Aqui, o instrumento é utilizado numa função totalmente diversa daquela que ocupa nas orquestras sinfônicas ou de câmara, onde geralmente aparece como instrumento melódico, e não rítmico-harmônico. Ao mesmo tempo, o arranjador sabia se valer muito bem de recursos oriundos da música de concerto, tais como os contrastes de dinâmica, que podem ser observados nessa mesma marcha. Embora fossem pouco comuns na tradição das bandas e dos regionais, os *crescendi* e *diminuendi* realizados pela orquestra na introdução, bem como os *forte-piano* da modulação, estavam presentes em muitas de suas orquestrações.

Essa permeabilidade de Pixinguinha às diversas influências musicais de seu entorno, sobretudo da música estrangeira, foi alvo de duras críticas na época. Ao comentar o lançamento de “Gavião calçado”, samba de Pixinguinha gravado por Benício Barbosa e Orquestra Típica Pixinguinha-Donga, o crítico Cruz Cordeiro foi categórico:

Repetimos para o samba, o que já temos dito em composições anteriores do popular músico; Pixinguinha parece se deixar influenciar extraordinariamente pelas melodias e rythmos do jazz. Ouçam Gavião calçado. Mais parece um fox-trot que um samba. As suas melodias, os seus contra-cantos e mesmo quase que o seu rythmo, tudo respira música dos “yankees” (*Phono-Arte* n. 14, fev. 1929, p. 32).

O samba “Gavião calçado” apresenta, de fato, algumas inflexões rítmicas e melódicas características do *jazz* (ou dos gêneros híbridos que, naquela época, recebiam esse nome). A começar pelo ritmo da introdução, que remete a um *fox-trot*. Na parte A, a alternância do solista com os sopros, que constitui uma espécie de pergunta e resposta, lembra o procedimento então utilizado pelas orquestras de *hot jazz*. A influência das sonoridades *jazzísticas* fi-

ca ainda mais evidente na frase-clichê entoada pelo saxofone tenor, ao final dos quatro primeiros versos. A parte **B**, contudo, apresenta uma melodia totalmente diferente das anteriores, bem mais “brasileira” e, possivelmente, de origem folclórica. Nota-se, assim, uma espécie de “colagem” de diferentes influências, procedimento bastante comum não apenas nos arranjos, mas também nas composições de Pixinguinha.

E não era somente a música *yankee* a fonte em que bebia nosso “popular músico”. Vale lembrar que os ritmos hispano-americanos também faziam grande sucesso nessa época. Assim, o tango argentino e a *rumba* cubana, entre outros ritmos latinos, também foram incorporados em diversos arranjos de música brasileira. É o que se pode notar no cateretê “De papo pro ar”, de Joubert de Carvalho e Olegário Mariano, gravado por Gastão Formenti e Orquestra Típica Victor. O arranjo se inicia com um acorde tocado pelo violão, seguido de uma breve introdução feita pelo pistom e pela clarineta, uma espécie de toque militar – mais uma vez, influência das bandas. Em seguida, entram a percussão e o contrabaixo, executando o paradigma rítmico-harmônico do maxixe, complementados pelos acordes do violão. Inicia-se, então, o solo do pistom, cujas inflexões melódicas mais parecem uma *rumba*¹⁷⁴, seguido pelo clarinete, que apresenta o paradigma rítmico-harmônico do gênero cubano, caracterizado pelos acordes arpejados. Juntos, pistom e clarinete “improvisariam” ainda por cerca de 25 compassos. O material original da composição só será apresentado na entrada do cantor, quando, finalmente, o gênero (cateretê) se afirma. Ele se caracteriza pelas frases melódicas diatonicamente descendentes, que procuram mimetizar as inflexões da fala “sertaneja”.

Diante de tamanha mistura e de tantas influências, como explicar a consolidação, na crítica e na memória da música popular brasileira, da associação entre Pixinguinha e o “caráter nacional” que lhe é, até hoje, atribuído?

Em parte, essa “brasilidade” foi construída pelo próprio artista, que procurou se valer da enorme demanda pela música nacional, surgida na década de 1910 e reforçada nos anos 20 e 30, para se inserir na nascente indústria do entretenimento¹⁷⁵. Tratava-se, portanto, de uma estratégia de sobrevivência – uma vez que possibilitava sua participação num novo nicho profissional – e de inserção social – na medida em que, ao produzir um discurso sobre os “sons

¹⁷⁴ Vale lembrar que a rítmica da *rumba*, assim como a do maxixe, também remonta ao paradigma do *tresillo*. O que caracteriza o gênero cubano, aqui, é menos o ritmo (executado pela clave) do que a frase melódica executada pelo pistom.

¹⁷⁵ Com efeito, a partir da segunda década do século XX, nota-se no Brasil o surgimento daquilo que José Ramos Tinhorão denominou o *gosto pelo exótico nacional*, que pôs em moda o folclore e trouxe novos atores para o prosaetrio do mundo do entretenimento (Tinhorão, s/d.:33).

da nação”, o músico participava, ainda que indiretamente, das discussões sobre a identidade e a cultura brasileiras¹⁷⁶.

A partir do final dos anos 30, contudo, a defesa incondicional do “o que é nosso” foi cedendo espaço à construção de uma música cada vez mais distanciada de suas origens populares. O “típico” foi, assim, paulatinamente substituído pelo busca “moderno” – que era identificado com um estilo orquestração mais “sofisticado” e mais próximo dos arranjos sinfônicos ou da linguagem “jazzificada” das *big bands*. Na trajetória de Pixinguinha, esse movimento se reflete num relativo afastamento do músico de suas atividades na indústria fonográfica e em sua aproximação, até certo ponto involuntária, da idéia de uma “tradição” já perdida, que precisava ser resgatada e preservada. É bem verdade que, desde o início de sua carreira, o músico figurava entre os principais “estilizadores” de nossa “autêntica música popular”. Mas enquanto nas décadas de 1920 e 1930 essa faceta “típica” do compositor era facilmente comercializada em discos, espetáculos e partituras, a partir dos anos 1940 ela começa a perder o interesse da indústria fonográfica e radiofônica e acaba por transformar o artista, nas décadas seguintes, em mero ícone da memória musical popular.

É nesse contexto que surgem os discursos acerca da “brasilidade” de Pixinguinha, i-identificado como um “depositário” das velhas tradições musicais. Almirante, entre outros, foi um dos principais responsáveis pela criação dessa imagem do artista. Em 1947, quando Pixinguinha já se encontrava afastado de suas atividades na indústria fonográfica, o radialista criou uma atração radiofônica exclusivamente dedicada à música brasileira de “tempos imemoriais”. Surge, assim, o “Pessoal da Velha Guarda”, programa que tinha à frente o maestro Pixinguinha, regendo uma orquestra composta unicamente por músicos “da antiga”. Nesse sentido, vale a pena chamar atenção para o precoce “envelhecimento” de Pixinguinha. Antes mesmo de completar 50 anos, o músico já era identificado com o “passado esquecido” da música brasileira, com as canções “do tempo de nossos avós”, processo que identifiquei como a “museificação” do artista.

Em resumo: ao contrário do que apregoa a bibliografia tradicional sobre a música brasileira, a identificação de Pixinguinha como um “arranjador brasileiro” não surge na época mais profícua do compositor, quando elabora seus primeiros arranjos orquestrais para a indústria fonográfica. Ao contrário, naquele momento algumas de suas orquestrações foram consi-

¹⁷⁶ Essa estratégia pode ser notada, por exemplo, na trajetória dos “Oito Batutas”, conjunto musical liderado por Pixinguinha surgido no final dos anos 10. Autodenominando-se “orquestra típica”, o grupo procurava reforçar seu caráter “sertanejo” por meio do repertório (composto por “maxixes, lundus, canções sertanejas, corta-jacas, batuques, cateretês etc.”) e de seu *slogan*: “a única orquestra que fala alto ao coração brasileiro” (Cabral, 1997:45).

deradas “americanizadas”, a exemplo de “Carinhoso” e “Gavião calçado”. A brasilidade de Pixinguinha parece ter sido fundada *a posteriori*, em contraposição aos arranjadores “modernos” e “americanizados” surgidos no final da década de 1930 e ao longo das décadas de 1940 e 1950, num contexto de produção da memória musical brasileira. Foi essa memória que acabou perpetuando idéias como a da “democracia racial” de nosso meio musical, bem como valores associados à “autenticidade” de certos compositores e gêneros, considerados “de raiz”. Mas isso já é assunto para uma outra comunicação.

Referências citadas

Aragão, Paulo. 2001. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: UNIRIO.

Bessa, Virgínia de A. 2005. “*Um bocadinho de cada coisa*”: trajetória e obra de Pixinguinha. *História e música popular no Brasil dos anos 20 e 30*. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: FFLCH-USP.

Cabral, Sérgio. 1997. *Pixinguinha. Vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar.

Caesar, Rodolfo. 2000. “A escuta como objeto de pesquisa”. *Opus 7*. <http://www.anppom.com.br/opus/opus7/dudamain.htm> [Consulta: 20 de setembro de 2006].

Medaglia, Julio. 1970. “Uma linguagem brasileira”. In: *História da música popular brasileira*. vol. 2: Pixinguinha: este homem é um poema. São Paulo: Abril Cultural, p. 12.

Schafer, Murray. 1991. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora da UNESP.

Silva, Marília T. B. da e Oliveira Filho, Artur L. de. 1998. *Filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus.

Tinhorão, José Ramos. s/d. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro.

Entre o erudito e o popular: as tramas, os dramas e as aventuras progressivas de uma banda ‘classe média’ em BH

Vladmir Agostini Cerqueira
vlada33@gmail.com (UFMG)

Resumo: Este trabalho de pesquisa em andamento foca a atividade musical de uma banda de rock tida por imprensa e fãs como representante do gênero progressivo. Buscando em jornais, revistas e fóruns de discussão algumas falas emitidas em torno dos dois discos lançados pelo grupo: *Martelo* (Cartoon, 1999) e *Bigorna* (Cartoon, 2002), constatamos a percepção coletiva de uma “diferença”, que se reflete nos discursos de forma variada. Por um lado, existe uma tendência à divisão da audiência em torno daqueles que preferem *Martelo* e aqueles que preferem *Bigorna*; por sua vez, os músicos procuram estabelecer uma relação de evolução entre os trabalhos. Partindo dessa multiplicidade de sentidos, nosso objetivo consiste na reconstrução dos processos de produção musical envolvidos, estes profundamente marcados pelo modo de uso da partitura. Isto reflete dois quadros diversos de convivência social entre os músicos, e diferentes atribuições de papéis dentro do grupo. A conseqüente mudança do discurso musical resulta no estranhamento da audiência, que se vê na condição de renegociar os sentidos da música da banda. Trata-se de um fenômeno local e marginal em relação à música pop das paradas de sucesso e dos hits musicais; não pressupomos, contudo, uma exata reprodução das estruturas matriciais. Entendemos o contexto filial como uma adaptação ressignificada e possível diante de tantas outras, e desta forma única. O mesmo se observa na questão do gênero progressivo, em relação ao qual a música do grupo cria movimentos de aproximação e afastamento que problematizam localmente tanto a questão da música pop quanto a noção do gênero musical.

Palavras-chave: Música pop. Subjetividade. Fato social total

A que se aplicam os termos “erudito” e “popular”? Tais nomes sugerem uma clara demarcação entre dois conjuntos de tradições musicais. Mas essa separação, de fato, ocorre apenas no nível das falas que emitem esse discurso; no nível que Carvalho e Segato (1994: 5) denomina de “idiomas sobre a música”. Quando são observados os “idiomas musicais”, em contrapartida, em lugar de uma polarização estrita e bem demarcada entre estes conjuntos, verificamos de fato um complexo irreduzível, no qual estão fundidos, a tal nível, que suas fronteiras se encontram incertas e móveis.

Pensar então a música como um fato social total, nos termos sugeridos por Molino a partir de Mauss (Mauss apud Molino, s/d: 114), implica entender o complexo *discursos musicais/discursos sobre música*, e a maneira em que estes são apropriados e utilizados enquanto ferramenta de apropriação e essencialização daqueles, no intuito de legitimar um dado fazer musical.

E é por dentro dessa complexa fusão que se define o lugar de uma tradição musical em uma dada coletividade, conectando-se profundamente em seu tecido os seus pressupostos culturais e seus sistemas musicais. Diante disso, “ser” um sujeito implica, necessariamente, abraçar a nível consciente ou não um projeto cultural em andamento. A subjetividade, essa construção na qual ressoa uma dimensão cultural, perpassa as esferas do individual e do coletivo: há, potencialmente, uma multiplicidade de sujeitos dentro de uma única sociedade, para além de uma multiplicidade de indivíduos.

Valho-me, quanto a isso, da noção do *Outrém*, conceito que Viveiros de Castro extrai de Deleuze para entender mais claramente o conhecimento produzido na relação do antropólogo com um nativo qualquer.

[...] *Outrém* como estrutura *a priori* [...] a condição do campo perceptivo [...]. *Outrém* [...] não é *ninguém*, nem sujeito nem objeto, mas uma estrutura ou relação, a relação absoluta que determina a ocupação das posições relativas de sujeito e de objeto por personagens concretos, bem como sua alternância (Deleuze e Guattari apud Viveiros de Castro, 2002: 117-118)

Neste trabalho, tanto os sujeitos pesquisados quanto o sujeito pesquisador pressupõem-se mergulhados numa mesma cultura, e estão bem próximos *a priori*. Encontramo-nos dentro de uma coletividade midiática, globalizada, e ocidental; habitando um país que ocupa uma localização economicamente marginal em relação à esse ocidente, num centro urbano que, por sua vez, é marginal em relação ao eixo econômico e artístico concentrado que ainda é no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Todos estes “nativos”¹ fazem parte de uma banda de rock conhecida como “Cartoon”. A sua produção musical é indissociável de um meio expressivo disseminado pelo mundo e conhecido como “universo pop”, “arte pop”, “música pop”, ou simplesmente “pop”. Portanto, esses indivíduos estabelecem a sua atividade em torno dos já tradicionais debates sobre “cultura de massas” ou “indústria cultural”. Tais termos, que por vezes reacendem a pseudo-dicotomia erudito-popular, combinados à “estrutura do *Outrém*”, fornecem uma chave para entender a idéia de sujeito como uma figura-limite, uma resultante que varia conforme a natureza e o foco do fato social observado.

¹ Quanto ao uso da palavra “nativo”, tomo emprestada esta citação: “O antropólogo e o nativo são entidades de mesma espécie e condição: são ambos humanos, e estão instalados em suas respectivas culturas, que podem, eventualmente, ser a mesma. [...] Ainda quando antropólogo e nativo compartilham a mesma cultura, a relação de sentido entre os dois discursos diferencia tal comunidade: a relação do antropólogo com a sua cultura e a do nativo com a dele não é exatamente a mesma” (Viveiros de Castro, 2002). Tal trecho, além do mais, confere um adequado significado para o conceito de “sujeito” usado neste trabalho, que pressupõe, antes de qualquer outra coisa, essa dada relação entre o indivíduo e sua cultura.

Para esse universo pop, a nível global, a banda Cartoon – economicamente falando – representa apenas um fenômeno marginal: daí que ela seja ironicamente colocada, ao título, como banda “classe média”. Isso significa dizer que suas canções não estão presentes nas listas semanais de “dez mais”, que seus videoclipes – raros – não são exibidos nos horários nobres das redes de televisão, e que suas turnês promocionais são ocasionais e raramente extrapolam a geografia do estado de Minas Gerais.

Mas este trabalho, ao se focar numa coletividade particular, nela reconhecendo um fato social total, permite que o fenômeno Cartoon possa se enquadrar como centro relativo, o que lhe confere certa autonomia; conseqüentemente, dela se pode extrair um pensamento do sujeito resultante das discussões sobre música que fluem das próprias interações musicais, a se dar constantemente entre pelo menos duas “classes”: a *audiência* cativa da banda Cartoon e seus músicos integrantes, que desempenham de fato a função de *músicos-produtores* – acumulando, sob essa alcunha, as tarefas artísticas e administrativas do empreendimento.

O específico contexto que surge a partir destas relações envolve uma banda de rock que, ao longo de sua atuação “oficial” de dez anos, estabelece-se com um firme prestígio local: funda um estrelato, produzido sem a intermediação de uma grande gravadora e sem uma exposição na grande mídia. O grupo se tornou notório e respeitado na cena musical de Belo Horizonte, sobretudo por não ceder às demandas comerciais no que diz respeito à criação de suas músicas, sendo assim qualificado como “independente”.

Uma das conseqüências dessa “independência” em relação a gravadoras e órgãos de mídia é a extrema falta de recursos financeiros. Decorre que cada integrante do grupo precisa exercer um ofício à parte. Os shows são eventos raros, e daí a importância da apresentação celebratória do aniversário de uma década, à qual esteve presente um público de aproximadamente 1500 pessoas. Ao longo desse tempo, apenas dois discos foram gravados e lançados: *Martelo* (Cartoon, 1999), e *Bigorna* (Cartoon, 2002). Somente agora o grupo prepara o seu terceiro CD. Juntos, estes trabalhos venderam, segundo dados do próprio grupo, cerca de 10000 cópias. Seu lançamento mais recente recebeu o prêmio de melhor disco de progressivo brasileiro do ano de 2002 pelo site “Rock Progressivo Brasil”².

A primeira parte da pesquisa em curso (que ora relato) consiste numa etnografia dessa apresentação especial. A pergunta norteadora é: “o que significa apreciar a Cartoon”?

Nos instantes preliminares da grande performance e sob um volume ambiente, ouve-se uma mistura de música barroca, clássica e indiana; sente-se um forte cheiro de incenso em

² <<http://www.rockprogressivo.com.br/english/>>, link “Best of the year” (2002) [Consulta: 15 de setembro de 2006]

todo o ambiente, e se costuma aguardar o início do show sentado no chão – são várias rodinhas de amigos sentados, conversando animadamente entre si. Procuo traçar uma relação entre estes tipos – músicos e audiência – e as temáticas literário-sonoras dos discos lançados, bem como as imagens presentes nos encartes dos discos e em outros produtos comercializados pela banda: camisetas, revista-pôster e a revista em quadrinhos que acompanha o segundo trabalho como um libreto para a história nele contada.

Durante o show, a audiência não responde como um todo coeso. As pessoas que se posicionam próximas ao palco expressam uma apreciação contemplativa: admiram uma performance que expõe notoriamente o esforço virtuosístico dos músicos, enfatizado visualmente pelas luzes que revelam as várias nuances de suas indumentárias indianas. Corpos esguios, assemelham-se, nas poses, aos desenhos bidimensionais das figuras egípcias, e evocam uma autoridade hierática.

Uma parte anterior da audiência parece quase alheia à música tocada. Conversam animadamente, paqueram; aqui e ali, indivíduos dançam sozinhos e de olhos fechados; algumas pequenas rodas de fãs ressentidos pedem que o grupo toque músicas de outras bandas: os *covers*, que são mais escassos nessa noite em especial. Aqui vive-se uma Cartoon diferente: é o puro prestígio de estar presente ao show ou mesmo o saudosismo dos primeiros anos, quando então a banda trilhava outros caminhos, tocava com muito mais frequência, e impressionava pelas “surpresas”: executando músicas estranhas ao repertório usual, colocando máscaras de duendes ou pintando os rostos, interrompendo uma música no meio para ficar contando piada, etc.

Na segunda parte da pesquisa, parto dessa diversidade de experiências na fruição e participação da performance, e rumando para as conversas pessoais e as listas de discussão da Internet, procuro entender melhor a relação extremamente acirrada que se percebe na recepção das músicas de *Martelo* (Cartoon, 1999) e *Bigorna* (Cartoon, 2002). Considerando a música como um fato social total procuro seus outros sentidos, ligados que estão aos contextos aqui considerados “cartoonianos”.

No que diz respeito à audiência, é flagrante a divisão entre “Martelistas” e “Bigornistas”. Outra parcela significativa, admirando ambos os discos, diz fazê-lo por “diferentes razões”: mesmo aqui subsiste uma “diferença” que expõe a descontinuidade artística dos dois trabalhos. Nos materiais publicitários colhidos da Internet³, o grupo busca orquestrar essa

³ <<http://www.bandacartoon.com.br/index3.htm>>, link “Imprensa” [Consulta em 15 de setembro de 2006]

descontinuidade considerando o segundo trabalho um mais “maduro e consistente”. A trajetória da banda é marcada por esse fato, dito de “diferença”, ou de “transformação”.

Através de conversas com os próprios músicos, e me valendo de minha própria memória como ex-integrante, parto para o âmbito das relações internas do grupo, e como elas se ligam profundamente ao fazer musical. A investigação das instâncias de criação dos dois discos leva-me à suposição que essa “diferença” extrapola a esfera estética ou sonora e sugere que *Bigorna*, de fato, não é uma “maturação” de *Martelo*, mas uma escolha por um sujeito diferente. *Martelo* foi criado num ambiente de “oralidade mista” (Zumthor, 1993: 18); todo o processo foi intermediado por gravadores simples e um pequeno gravador de 4 canais. *Bigorna* foi construído em um contexto no qual a notação tradicional é o meio de criação e transmissão intensivo.

Os papéis internos se especializam a partir do segundo disco, emergindo do processo uma hierarquia e a figura do compositor que ocupa o seu topo. A partitura musical se torna ferramenta de detalhamento máximo da interpretação, e “limpeza” do contraponto (termo usado por um dos músicos) por parte deste “super-compositor”; em contrapartida, ela se torna uma ferramenta de homogeneização timbrística.

O impacto dessa homogeneização é grande, levando em conta dois fatores: primeiro, o timbre é crucial em *Martelo* para a determinação da forma musical – timbre e forma são construídos coletiva e sincronicamente. Segundo, além da forma musical, a construção dos timbres em *Martelo* depende da maneira de tocar de cada músico; se em parte isso decorre de uma técnica padronizada, aprendida na escola, outra significativa parcela desse “modo de tocar” se deve a uma exploração intuitiva e empírica de cada músico.

É interessante notar como os discursos se transformam, e atuam, mesmo na microcoletividade cartooniana, como ferramentas de aquisição e colonização do sensível, procurando conformar-lhe uma natureza essencializada, afastando assim a noção de “escolha” por outra coisa, ligada ao sentido de “evolução”. A banda Cartoon “eruditiza”, desta forma, sua própria música. E a conseqüência que enfrenta é o de uma renegociação de sentidos com sua audiência cativa, ou a conquista de novas audiências pelo mundo.

Referências citadas

- Cartoon. 1999. C.D. *Martelo*. Independente, sem número, Belo Horizonte, Brasil.
_____. 2002. C.D. *Bigorna*. Independente, sem número, Belo Horizonte, Brasil.

Carvalho, J. J.; Segato, Rita Laura. 1994. “Sistemas Abertos e Territórios Fechados: Para uma Nova Compreensão das Interfaces entre Música e Identidades Sociais”. *Série Antropologia*, v. 164. Brasília.

Molino, Jean. s/d. “Fato musical e semiologia da música”. In: Nattiez, J.J. (org). *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega.

Viveiros de Castro, Eduardo. 2002. “O nativo relativo”. *Mana*. Vol. 8, no.1, p.113-148.

Zumthor, Paul. 1993. *Performance, recepção e leitura*; Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC.

O samba de Jorge Ben Jor: entre roques, bossas e maracatus

Alam D'Ávila do Nascimento

alam@iar.unicamp.br (UNICAMP)

Resumo: No ano de 1963 Jorge Ben Jor, na época ainda Jorge Ben⁴, grava seu primeiro disco, chamado *Samba Esquema Novo*⁵. Este disco está permeado pela aura bossanovista, assim como muitos outros discos lançados na época. Porém, há elementos estilísticos no LP que não condizem com a bossa-nova. Tais elementos estão presentes no canto, nas composições e também na maneira como Jorge Ben Jor toca o violão. Com o intuito de identificar as múltiplas influências musicais presentes no estilo composicional-interpretativo desse músico em seu primeiro LP, partimos para o estudo deste considerando a configuração dos aspectos rítmicos, harmônicos e melódicos, e cotejando essa produção com o contexto sócio-cultural da época. Por fim, cremos que os resultados obtidos nesta pesquisa, além de serem importantes para o entendimento do estilo de Jorge Ben Jor, possivelmente também serão relevantes para uma melhor compreensão da música popular brasileira como um todo.

Palavras-chaves: Samba-rock. Bossa-nova. Samba.

O primeiro LP de Jorge: um novo esquema

No início dos anos 60, a bossa-nova estava no seu auge. A música popular brasileira encontrava-se sob o signo da modernização musical, apresentando características camerísticas, harmonias complexas, melodias requintadas e arranjos sofisticados. Além de todos esses fatores, também estava bastante em voga a batida diferente do violão de João Gilberto, que fora incorporada por muitos outros violonistas. Por outro lado, já se encontravam no mercado fonográfico brasileiro inúmeros gêneros da música popular internacional de massa, num momento em que se aprofundava a segmentação deste mercado. Dentre esses gêneros, destacam-se o bolero, a guarânia, a rumba, o mambo e o “rock’n’roll”. Portanto, co-existiam no mercado fonográfico brasileiro a bossa-nova e diversos gêneros populares de massa nacionais e internacionais.

É nesse contexto que surge Jorge Duílio Lima Menezes – Jorge Ben Jor – que, em 1963, lança o seu primeiro LP, *Samba Esquema Novo* (Philips, 1963); disco composto de doze canções, produzido por Armando Pittigliani, arranjado por Meirelles, Lindolfo Gaya e Luis Carlos Vinhas e gravado por músicos como os “Copa Cinco”. Este LP, como muitos dos gravados nesta época, está impregnado da aura bossanovista, o que pode ser percebido em sua

⁴ A mudança de nome ocorreu em 1989. Este fato é rodeado de certa polêmica: algumas fontes, como jornais, revistas e sites da internet, dizem que a modificação do nome ocorreu por causa de problemas autorais, outras relacionam o ocorrido com questões numerológicas.

⁵ Jorge Ben. 1963. LP. *Samba Esquema Novo*. Rio de Janeiro: PHILIPS. Produção: Armando Pittigliani.

produção musical e orquestração. Além da bossa-nova, outra questão bastante pertinente é a provável presença de elementos do samba tradicional nas canções de Jorge Ben Jor. Afinal, a palavra samba está presente no nome do disco e nas letras de várias músicas e deve-se considerar que o pai de Jorge Ben Jor tocava pandeiro no Bloco Cometas do Bispo e era cantor e compositor carnavalesco. Além disso, influências da música popular internacional de massa – predominantemente o “rock’n’roll” da década de 1950 e início dos anos 60 – também eram perceptíveis no trabalho desse compositor e intérprete. Luiz Tatit, um dos poucos pesquisadores que estudou a música de Jorge Ben Jor, considera o “rock” como uma importante influência na música de Jorge Ben Jor: “(...), Jorge Ben Jor formou-se ao som do rock dos anos 50, assimilou o lado cool da bossa nova (...)” (Tatit, 1996: 210)⁶

Esta breve contextualização sugere uma razoável complexidade da música de Jorge Ben Jor. Música que oferece grande dificuldade para situar este compositor-intérprete em “estreitos canais de análise” (Souza, 1977), sendo o seu repertório bastante peculiar no contexto da MPB, podendo até, mais tarde, ter repercutido no surgimento do samba-rock e do samba-funk. O próprio nome do disco – *Samba Esquema Novo* – sugere algo diferente, algo que já existia (o samba) e que fora transformado. “O samba de Jorge Ben Jor – da batida de seu violão à linha melódica & letra de suas composições – revela um novo caminho nos horizontes da nossa MP. É o esquema novo do samba”⁷. Talvez seja mesmo um “samba misto de maracatu” ou ainda uma música influenciada pela cultura etíope recebida através de sua mãe. Diante desta miríade de possibilidades, mas tendo em mente a grande dificuldade que seria abarcar todas elas, nos concentramos nas influências da bossa-nova, do samba e do “rock’n’roll”, sendo estas as que se manifestaram de forma mais visível.

Primeiras incursões na música de Ben Jor

Na tentativa de compreender o estilo de Jorge Ben Jor em seu primeiro LP, *Samba Esquema Novo*, foram feitas análises rítmicas, melódicas e harmônicas da canção “Chove, Chuva”, com a intenção de identificar seus aspectos preponderantes. Esta música, penúltima do lado ‘A’, foi arranjada por Luis Carlos Vinhas e gravada por um trio – piano, baixo e bateria – típico do jazz e do samba-jazz. Ela nos apresenta indícios interessantes tanto do samba tradicional, como da bossa-nova e do rock, de maneira que vemos nela um bom exemplo de como Jorge Ben Jor organiza e sintetiza suas diversas influências.

⁶ Grifos meus.

⁷ Texto, escrito por Armando Pittigliani, presente na contra-capá do Lp em questão.

Podemos ver na harmonia aspectos da bossa-nova, como acordes de tétrades, dominantes secundários e dominantes com b13 (Gava, 2002) (ver exemplo 1). Já a melodia sugere uma influência roqueira, pois encontramos nela uma característica típica do rock: o uso da escala pentatônica (Day-O’Connell, 2001: vol. 19 p. 315-317) (ver ex. 1).

Ex. 1: Trecho de “Chove, Chuva”:

The image shows a musical score for the song "Chove, Chuva". It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff has the lyrics "Por qu'eu vou fa - zer tu - ma pre - ce pra Deus nos - so se - nhor" and the second staff has "Pra chu - va pa - ra - a - a de mo - lhar o meu di - vi - n'a - mor". Above the first staff are chords: A7b13, D7, G7, and Am7. Above the second staff are chords: A7b13, D7, G7, and Am7. The melody is written in a treble clef and features a pentatonic scale.

Observando o aspecto rítmico do violão de Jorge Ben Jor, percebemos claramente a presença de elementos do samba, da bossa-nova e do rock. Identificamos na introdução da música “Chove, Chuva”, uma característica comum ao acompanhamento rítmico do rock, ou seja, a ausência de síncopas e contra-tempos, que em um compasso de fórmula 4/4, comum neste gênero, resulta em uma reincidência de ataques nos tempos primeiro, terceiro, quinto e sétimo⁸. Transportando para o nosso caso em que a música está em 2/4, teremos os ataques rítmicos ocorrendo nos primeiro e segundo tempos de semínima e em sua subdivisão de colcheias, e nos primeiro, terceiro, quinto e sétimo tempos nas subdivisões de semi-colcheia (ver ex. 2). Por outro lado, concomitante a elementos do rock, na linha de baixo encontramos a figura rítmica de colcheia-pontuada/semicolcheia, muito comum no samba tradicional e na bossa-nova, geralmente tocada pelo surdo ou pelo bumbo da bateria (Rocca, 1986) (ex. 2).

Ex. 2:

⁸ Como embasamento teórico para acompanhamento de rock utilizo o material “*Improvising Rock Piano*” de Jeffrey Gutcheon. (Gutcheon, 1983).



É samba de preto tu?!

A música analisada indica a presença de elementos de samba, bossa-nova e *rock'n'roll* no repertório do LP *Samba Esquema Novo*, considerando que “Chove, Chuva” possui características que estão presentes em todo o disco. A identificação de vários aspectos, inclusive performáticos, da música de Jorge Ben Jor contribue para uma melhor compreensão do estilo deste compositor, entendendo que: “Style manifests itself in characteristics usages of form, texture, harmony, melody, rhythm and ethos; and it is presented by creative personalities, conditioned by historical, social and geographical factors, performing resources and conventions”⁹ (Pascall, 2001: vol. 24, p. 638).

Parece-nos que a música de Jorge Ben Jor por si só é um paradigma de estilo e que talvez a principal característica a ser apontada seja o hibridismo de elementos provenientes de vários gêneros musicais populares que se combinam de maneira peculiar. Ora a harmonia possui aspectos de bossa-nova, mas a melodia não, ora a melodia possui indícios de uma possível influência roqueira, mas a harmonia contraria essa idéia. Essa complexidade é, de certa maneira, sugerida na capa do disco, na qual Jorge Ben Jor, como se estivesse sentado em um banco, toca seu violão. Num primeiro momento esta cena pode-nos parecer familiar à bossa-nova, porém no momento seguinte percebemos que o clichê bossanovista “banquinho e violão” não está completo, está faltando o banquinho. Daí o cuidado do produtor ao denominar o LP de *Samba Esquema Novo*, o que não o identifica integralmente com a bossa-nova e que ao mesmo tempo sugere a mobilidade estilística que permitiu Jorge Ben Jor se inserir em diferentes contextos, como quando de sua passagem pelo “iê-iê-iê” da Jovem Guarda entre os anos de 1965 a 1967. A síntese desses elementos manifesta-se de maneira mais clara na sua maneira de tocar o violão, onde, num mesmo compasso, temos, muitas vezes, a coexistência de tra-

⁹ Estilo manifesta-se em um uso característico de forma, textura, harmonia, melodia, ritmo e ethos; ele é apresentado por personalidades criativas, condicionadas por fatores históricos, sociais e geográficos, recursos de performance e convenções.

ços rítmicos do samba e do “rock’n’roll”. De certo modo, as misturas que aparecem no repertório desse disco antecipam procedimentos adotados pelos tropicalistas alguns anos depois. Não é por acaso que Jorge Ben Jor acabou tendo livre trânsito na cena tropicalista. Cremos, ainda, que os resultados obtidos neste trabalho contribuem não só para a compreensão do primeiro disco de Jorge Ben Jor, como também das fases posteriores de sua carreira, pois acreditamos que determinados elementos do início de sua carreira estão presentes até hoje em sua música.

Referências citadas

- Bobbitt, Richard. 2000. *Harmonic Technique In The Rock Idiom. The Theory and Practice of Rock Harmony*. Berklee College of Music. California: Wadsworth Publishing Company.
- Day-O’Connell, Jeremy. 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, second edition, edited by Stanley Sadie/ executive editor John Tyrrell, published in twenty-nine volumes. Verbete: Pentatonic. vol. 19 p. 315-317.
- Freitas, Sérgio Paulo Ribeiro de. 1995. *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. 1995. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista. São Paulo: UNESP.
- Garcia, Walter. 1999. *Bim-Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Gava, José Estevam. 2002. *Linguagem Harmônica da Bossa-Nova*. São Paulo: Editora UNESP.
- Gillet, Charlie. 1984. *The Sound of The City – The Rise of Rock’n’roll*. New York: Panthenon Books. Revised and expanded edition.
- Gutcheon, Jeffrey. 1983. *Improvising Rock Piano*. New York: Amsco Publications.
- Jorge Ben. 1963. LP. *Samba Esquema Novo*. Rio de Janeiro: PHILIPS. Produção: Armando Pittigliani.
- Marcondes, Marcos Antônio (ed.). 2000. *Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica*. 3ª ed. São Paulo: ART Editora: Publifolha.
- Pascall, Robert. 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, second edition, edited by Stanley Sadie/ executive editor John Tyrrell, published in twenty-nine volumes in the year. Verbete “Style”, vol. 24, p. 638-641.
- Rocca, Edgard Nunes "Bituca". 1986. *Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música.
- Sandroni, Carlos. 2000. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Souza, Tárík de. Andreato, Elifas. 1979. *Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: L&PM Editores.

Souza, Tárík de. 1977. *Nova História da Música Popular Brasileira*. Jorge Ben. Abril S/A Cultural e Industrial(org). 2.ed. São Paulo: Abril Cultural. Integra este fascículo um disco LP de 10”.

_____. 2003. *Tem mais samba das raízes á eletrônica*. São Paulo: Editora 34.

Tatit, Luiz. 1996. *O Cancionista*. São Paulo: Edusp.

“O SAMBA-JAZZ E A MÚSICA BRASILEIRA”

O processo de criação e consolidação do gênero e sua relação com o discurso nacional popular.

Marcelo Silva Gomes

terrabrasil@uol.com.br (UNICAMP)

Resumo: Pesquisa tem como objeto o processo de criação e consolidação do Samba-Jazz, no período de 1955 a 1970. Focado em São Paulo, sem prescindir do que acontecia no Rio de Janeiro, este processo é abordado por dois enfoques diferenciados e quiçá complementares: trata dos diálogos estilísticos e transformações técnicas do conteúdo sonoro, com ênfase na produção de caráter instrumental, e ainda se configura como uma tentativa de análise de discurso, procurando examinar a relação das *falas* que envolvem o gênero com a noção de nacional popular.

Após a 2ª guerra há um aumento significativo da presença da música americana no país, e no início dos anos cinquenta intensificam-se os diálogos estilísticos e transformações técnicas, as criações e re-invenções entre o jazz e a música brasileira urbana. Nas composições, inovações estruturais e nas performances, procedimentos tipicamente jazzísticos sobre um repertório cuja concepção rítmica se fundamenta no samba. Já nos anos sessenta, a efervescência dos Centros Populares de Cultura estreita as relações de alguns autores ligados a Bossa Nova e ao Samba-Jazz com o discurso nacionalista vigente à época, o que se reflete na produção musical.

Os referenciais teóricos incluem Blaking, Chauí, Sandroni e Vianna, entre outros, que se ocupam de fatos culturais, estruturas musicais ou ainda, das relações entre ambos. Pretende-se, através de depoimentos de músicos que participaram do período, muitos deles ainda em atividade, elucidar o processo de surgimento de uma *prática* (De Certeau) até então não usual: tratar de maneira *jazzística* o repertório ligado à música brasileira.

Palavras-chaves: Jazz. Samba-Jazz. Música Instrumental. Música Popular. Nacional Popular.

O objetivo da pesquisa é de descrever e analisar o processo de criação e consolidação do Samba-Jazz (SJ), examinando a relação do gênero com o discurso nacional popular. Foram realizadas, até o presente momento, duas entrevistas. Uma com Rubens Barsotti, o Rubinho, baterista do Zimbo Trio e outra com Sebastião da Paz, o Sabá, que além do Jongo trio e Do Som Três, ao lado de Cezar Camargo Mariano, tocou também no primeiro endereço da Boate Baiúca por três anos com Johnny Alf¹⁰. Segundo estes músicos, o uso do termo é recente. Também não foi encontrado até então, em nenhum dos encartes que acompanham a discografia da época, onde aparecem expressões como *moderna música brasileira*¹¹, *música popular moderna*¹² ou *moderna música popular*¹³, entre outras.

¹⁰ Instrumentista e compositor que, como se pode ver mais adiante, é emblemático no movimento.

¹¹ Como se lê no encarte escrito por Jotagê, do Disco “VÊ”, Milton Banana Trio, 1965.

¹² Encarte escrito por Cilene Peres, do LP “Jongo Trio”, 1965

Inicialmente, surge a questão da relação do SJ com a Bossa Nova (BN). Existem vários exemplos significativos da dificuldade de delimitá-los. Nas páginas 5 e 9 do programa do histórico concerto do Carnegie Hall, dia 21 de novembro de 1962, pode-se ler BN, e entre parênteses logo abaixo *New Brazilian Jazz*.

Um outro exemplo, entre várias outras da rica discografia da época, é o LP “Bossa Session”, cujo próprio nome parece sugerir a soma das expressões Bossa Nova com *Jam Session* (prática tipicamente jazzística). Produzido por Aloysio de Oliveira em 1964, cantor e produtor significativo que funda a gravadora Elenco no ano anterior, conta na faixa 2 com “Ela é Carioca” de Jobim e Vinícius de Moraes, interpretada por Lúcio Alves. Já na faixa seis está “Cinco por Oito”, tema instrumental em compasso 5/8, como sugere o título, de L. Freire e Menescal, executado por este último e seu conjunto.

É bom lembrar que, a partir de um dado momento, a BN se confunde com o repertório que a consagra. “A expressão passou a designar tudo o que fosse diferente e, mesmo que não fosse, que comportasse uma interpretação nova” (Castro, 1990: 280). O termo, portanto, tinha papel de adjetivo, utilizado inclusive por Tom Jobim no texto do encarte do primeiro LP de João Gilberto (1960), no qual foi responsável por todos os arranjos: “João Gilberto é um baiano bossa nova de 27 anos”. O famoso 78 rotações com *Chega de Saudade* e *Bim-bom*, data de 1959, portanto um ano antes.

Enquanto adjetivo, pode designar um *procedimento* musical que antecede o que veio ser entendido e aceito como BN. Claudete Soares (1968) conta que “Nós não tínhamos músicas modernas em nosso repertório porque estava no começo. Então a gente pegava aqueles sambinhas (sic) e passava para esse ritmo” Segundo ela, Bossa Nova. Declara também que “entre nós, o Milton Banana e o Donato eram os que considerávamos os idealizadores da batida”. Neste ponto nota-se que fazer “Bossa Nova” era um *procedimento* musical, e não um dado repertório.

Em São Paulo, Rubens Barsoti (2005), em depoimento ao autor, afirma que o processo improvisar sobre o samba antecede o estabelecimento da Bossa Nova. De fato, Rubinho menciona uma mudança na concepção técnica da bateria que parece fundamental para o desenvolvimento do SJ, o que será verificado ou não no decorrer da pesquisa: a mudança do samba cruzado para o samba de prato.

Johnny Alf coloca ainda que “No jazz [...] não há uma marcação certa, regular, mas uma espontaneidade rítmica do pianista em função da harmonia. A batida da BN tem justa-

¹³ Encarte escrito por Armando Pittigliani, do LP “*Dom Um*”, de 1964.

mente um pouco disso” (1968: 80). A declaração de Rubinho e a de Alf estão conectadas: com o advento do samba de prato abre-se a possibilidade de tocar o samba de forma que a condução não seja necessariamente construída somente de células repetidas.

Com referência ao Jazz, pode-se aceitar momentaneamente o fato de que este se tornou, além de um ritmo propriamente dito, um conjunto de *procedimentos*. Maneiras de abordar combinações de sons que incluem, entre outras coisas, a utilização de acordes dissonantes, substituições harmônicas, sistematização e aplicação da improvisação, instrumentação típicas, técnicas de performance, manutenção de um dado ciclo harmônico/métrico (*chorus*) como sustentáculo à realização de frases melódicas, e ainda a possibilidade de rompimento com padrões celulares constantes. Esses fatores, entendidos como *procedimentos* então podem integrar com outros universos rítmicos além do próprio *Jazz*. Por isso Hobsbawn (1989: 82) trata com tranqüilidade a existência de um jazz cubano ou sul-americano.

Acerca dos possíveis diálogos estilísticos, na bibliografia sobre o jazz em geral acorda-se sobre o fato de que tanto o *cool* quanto o *hard-bop* estão localizados na década de 1950. Pode-se vislumbrar um paralelo desses movimentos concomitantes com a BN e o SJ. Gridley (2003) atribui ao primeiro adjetivos como *light* e *soft*, e ainda uma “relaxada atmosfera geral”, o que parece designar muito bem certos atributos da BN. Qualifica então o segundo como *heavy*, *dark*, e *raw*, numa atmosfera geral “ardente e viva”. O único adjetivo que talvez soe inadequado, se aplicado ao SJ, é o de escuro (*dark*). A princípio nota-se que a sonoridade do SJ é, em geral, bastante clara e brilhante.

Já acerca do contato do jazz com a música instrumental brasileira, Piedade o entende como uma fricção de musicalidades onde “as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças” (2005: 116). Somar a discussão das relações entre BN e SJ com os possíveis diálogos destes com o próprio Jazz deixa o panorama ainda mais complexo. Se, numa primeira aproximação, até mesmo o termo *samba-jazz* parece afirmar uma proximidade excessiva com o gênero norte-americano, historicamente falando é fato que a BN, ao menos enquanto repertório, faz parte de forma mais intensa do universo jazzístico norte americano.

Ainda segundo Piedade “esta relação, ao mesmo tempo de tensão e de síntese, tem profunda correlação com discursos sobre imperialismo cultural, identidade nacional, globalização e regionalismo” (idem. *Ib.*: 114). Como diz Vianna, “como todos os países são heterogêneos, a homogeneidade deveria ser criada – um delicado trabalho – pelos pioneiros do nacional” (1995: 161).

Ridenti emprega a expressão “romantismo revolucionário”, e ainda que explicitamente ser “polêmico caracterizar como romântica” (2000: 55) a esquerda intelectual e artística dos anos 60, lembra que tal perspectiva supõe a *autenticidade* da Cultura Popular. De Mario de Andrade (ao menos em uma determinada fase) a Geraldo Vandré, de Tinhorão a Sergio Ricardo, muitos músicos, jornalistas e críticos entendem ser o folclore a “verdadeira” música brasileira, e o “povo”, melhor representado pelo homem rural, detentor de tal *autenticidade*.

Segundo Sergio Ricardo (1968), Chico de Assis, Rui Guerra e Glauber Rocha são os líderes intelectuais desta postura, que fala da necessidade de “buscar a fonte no próprio povo pra (sic) poder falar-lhe das suas coisas (1968: 115). Anos depois proclama que “Um artista é (...) uma redução de seu povo”(1991: 202). O próprio Bôscoli, jornalista e letrista, chega ao ponto de aceitar a idéia de alienação atribuída à temática da BN: “Nossa música era real, autêntica, podemos dizer alienada em termos esquerdistas, mas era uma *alienação autêntica*”¹⁴ (1967: 114).

O manifesto do CPC redigido por Carlos Estevam Martins data de 1962, portanto divide ao meio a periodização da pesquisa. Falando de *artista* para *artista*, vai atingir a “consciência” de uma parcela da classe musical daquele período, imaginando uma série de idéias fantasiosas como a arte do povo e a arte popular, entre outras. Segundo Chauí, “através da representação triplamente fantástica – do artista alienado, do artista do povo e do artista popular revolucionário em missão – é construída a única imagem que interessa, pois é ela *que se manifesta no Manifesto: o jovem herói do CPC*” (Chauí, 1983: 92).

Um grupo de autores ligados a BN leva tais discursos em consideração, seja aceitando-o ou rejeitando-o. Jobim se mostra preocupado com o fato de que “muita gente diz que a BN era um fenômeno americanizado. Acho isso inteiramente falso. Muito pelo contrário, o que influenciou a música americana foi a BN” (1968: 105). Nesse universo de discursos supostamente engajados, alienados, populares, revolucionários, etc, aconteciam projetos, processos, diálogos e transformações musicais. Como se pode detectar, compreender e analisar as relações de um grupo de criadores com tais discursos?

Na busca de uma visão onde os sons ocupem espaço adequado, pretende-se recorrer a várias estratégias. Primeiro, trabalhar sempre que possível com autores que insiram as questões do conteúdo sonoro num dado universo social, como Sodré (1998), Wisnik (1982), Mukuna (2000) e Sandroni (2001).

¹⁴ Grifo meu.

Segundo, caso determinado autor que não seja especialista em música se refira a determinado período ou peça, vai-se buscar analisar, através da discografia, seu conteúdo sonoro. Nessa estratégia há também um referencial teórico para a conceituação das relações entre fatos culturais e estruturas musicais, pois se recorre a autores ligados a etnomusicologia como Blaking, que ressalta a importância de se fazer tais pontes: “*Musical change must be given a special status in studies of social and cultural change, because music’s role as mediator between the nature and the culture in man combines cognitive and affective elements in a unique way*”¹⁵ (1995: 153).

Preocupações musicais *stritu sensu* são também caras e possibilitadas por um momento onde acontece o relançamento no mercado¹⁶ de uma parcela relevante da discografia do período. Não só do SJ especificamente, mas também de autores e estilos correlatos. A metodologia empregada é a de transcrição detalhada de determinadas peças, executadas por grupos significativos do período, e de posterior análise das estruturas sonoras propriamente ditas.

Interessante como diálogos e re-invenções se dão sem que os próprios participantes se dêem conta disso. Note o depoimento de Menescal: “Lembro-me do disco em que a Julie London cantou *Cry me a River*, acompanhada pelo violão do Barney Kessel. Aquilo era um tratado de harmonia pra (sic) todo jovem que tocava violão” (Menescal, 1994: 24). Ironicamente quando Kessel vem ao Rio, em fins da década de 1970, leva alguns músicos ao seu hotel para mostrar que toca Choro, pois esteve inúmeras vezes com o violonista brasileiro Laurindo de Almeida, que desde 1947 morava nos EUA (Cazes, 1999: 121).

Sob a ótica das análises de discurso acerca da noção de nacional popular, a referência teórica é Marilena Chauí, que aponta o período como farto neste tipo de ideologia. “Quem relê anais de congresso, jornais, livros, discursos e panfletos dos anos de 1961 a 1964, encontra em abundância duas expressões: “a vontade do povo” e “os magnos interesses da nação” (1983: 65).

Existem correlações entre a relevante quantidade de discursos de ideologia nacional-popular e o praticamente simultâneo estabelecimento e disseminação do Samba-Jazz?

Referências citadas

Alf, Jonny. 21 de novembro de 1968. *Entrevista a José Eduardo Homem de Mello.*

Barsoti, Rubens (Rubinho). *Entrevista concedida ao autor.* São Paulo, 14 de julho de 2005.

¹⁵ “A uma modificação musical deve ser dado um *status* especial nos estudos das mudanças sociais e culturais, por que o papel da música como mediador entre natureza e cultura no homem combina elementos cognitivos e afetivos de uma forma única”.

¹⁶ RCA pela BMG, Universal Music, Elenco, Dubas, Odeon pela EMI, Brasil Arte, Revivendo, entre outras.

- Blacking, John. 1995. *Music, Culture & Experience: Selected Papers of John Blacking*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Castro, Ruy. 1990. *Chega de Saudade*. São Paulo: Cia da Letras.
- Cazes, Henrique. 1999. *Choro, do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34.
- Chaui, Marilena. 1983. *O Nacional e o Popular*. São Paulo: Brasiliense.
- Enciclopédia da Música Brasileira*. 2000. Zuza Homem de Mello (seleção de verbetes). São Paulo: Art Editora.
- Gomes, Marcelo Silva. 2003. *O Samba na Música Instrumental Brasileira: 1978 a 1998* Dissertação (Mestrado em História da Cultura). São Paulo: Universidade Mackenzie.
- Gridley, Mark C. 2003. *Jazz Styles: History and Analysis*. New Jersey: Prentice Hall.
- Hobsbawn, Eric. 1989. *História Social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra.
- Homem de Mello, José Eduardo. 1976. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos e EDUSP.
- Jobim, Tom. *Entrevista a José Eduardo Homem de Mello*. 27 de outubro de 1968.
- Lyra, Carlos. *Entrevista a José Eduardo Homem de Mello*. 22 de maio de 1971.
- Menescal, Roberto. *Entrevista a José Eduardo Homem de Mello*. 1 de agosto de 1967.
- Menescal, Roberto. *Entrevista a Almir Chediak*. 1994.
- Mukuna, Kazadi wa. 2000. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem.
- Paz, Sebastião Oliveira da (SABÁ). *Entrevista concedida ao autor*. São Paulo, 4 de julho de 2005.
- Piedade, A. T. C.. 2005. *Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades*. Opus: Revista da ANPPOM/Ed. Da Unicamp, v. 11, n. 1, p. 113-123.
- Ricardo, Sergio. *Entrevista a José Eduardo Homem de Mello*. 10 de outubro de 1968.
- Ricardo, Sergio. 1991. *Quem quebrou meu violão*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Ridenti, Marcelo. 2000. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- Soares, Claudete. *Entrevista a José Eduardo Homem de Mello*. 23 de setembro de 1968.
- Sodré, Muniz. 1998. *Samba, o Dono do Corpo*. Rio de Janeiro: Mauad Editora.
- Vianna, Hermano. 1995. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

Rock que vem do morro

Márcia Pereira Guerra

marciatai@yahoo.com.br (UFMG)

Resumo: Nesta comunicação pretendo apresentar algumas reflexões de pesquisa em andamento no programa de mestrado da Escola de Música da UFMG, que aborda como e porque o rock vem se tornando elemento importante de expressão identitária de jovens negros numa favela em Belo Horizonte. Ao contrário do que normalmente ocorre entre a população jovem das periferias, o *rap*, o pagode, o axé ou o *funk* não foram os gêneros eleitos por eles. A partir de trechos de depoimentos de integrantes da banda Pêlos de Cachorro, tenta-se uma articulação com teorias que tratam de questões referentes à formação da identidade cultural na pós-modernidade.

Palavras-chave: Música urbana. Identidade Cultural na Pós - Modernidade. Juventude Negra. Rock.

A banda de rock *Pêlos de Cachorro*¹⁷ é formada por cinco jovens moradores do Aglomerado da Serra, conjunto de vilas e favelas, localizado na região centro sul de Belo Horizonte. Consideram-se simpatizantes do *rock* alternativo - *underground* e influenciados por várias correntes do gênero, como o *punk rock*, *heavy metal*, *death metal*, dentre outras. A partir de 2000, junto a outras bandas do Aglomerado se organizaram em um movimento intitulado “Faverock” que promove eventos anuais na fronteira entre a favela e o bairro Serra, de classe média.

O fato de serem negros e moradores de favela e optarem em fazer uma música como o *rock* provoca de início um estranhamento, já que o que se espera de jovens vindos desses contextos é que façam *rap*, *funk*, pagode, ou músicas inspiradas nas raízes africanas ancestrais. O *rock* tem sido associado à juventude branca de classe econômica alta.

A experiência estética e social vivenciada por esses jovens nos faz refletir sobre algumas questões associadas às realidades do mundo urbano na contemporaneidade: a complexidade dos chamados processos de formação da identidade cultural nos contextos urbanos, a relação entre os centros e as periferias, a discriminação racial no Brasil, os movimentos sócio-culturais juvenis. Nesse texto, apresento algumas reflexões sobre o que significa para esse grupo de jovens a escolha do rock como meio de expressão, a repercussão dessa escolha no meio onde vivem e na cidade de uma maneira geral, e o que estaria por detrás dessa opção e prática musical aparentemente paradoxal.

¹⁷ A banda *Pêlos de Cachorro* foi formada em 1998. Seus integrantes são: Robert Frank (guitarra e voz), Kim (guitarra), Edson dos Santos (guitarra), Heberte Almeida (baixo) e Beto Assunção (bateria).

Carlos Alberto Assunção, baterista da banda *Pêlos de Cachorro*, expressa um pensamento compartilhado pelos roqueiros do movimento “Faverock”, sobre a sua opção pelo *rock*:

Porque só os brancos do asfalto podem fazer *rock*? A proposta é quebrar a idéia de que o *rock* é predominantemente ouvido pelas classes mais ricas. Samba, pagode, axé e *funk* seriam os únicos ritmos capazes de embalar as vidas dos aglomerados. Puro engano!

Há nessa fala uma espécie de denúncia de um tipo de discriminação que sofrem, originada numa visão dualista da sociedade, que divide brancos e negros, o “asfalto” e a favela, os ricos e os pobres. Na fala do Beto, fica claro que há uma intenção de romper com os estereótipos associados à negritude e à classe social a que pertencem. Há uma “proposta” colocada com clareza, que se concretiza inicialmente através da união, organização e articulação em torno do gênero *rock*, com a formação das bandas, e posteriormente em um movimento, o “Faverock”, que agrega atualmente catorze bandas das periferias de Belo Horizonte. Não é por acaso que os eventos anuais do “Faverock” acontecem na fronteira com o bairro Serra, de classe média. Há um recado a ser mandado do morro para o resto da cidade.

Dos quatro indicadores de categorias sociais nas quais esses músicos se encaixam - faixa etária, raça, classe social e nacionalidade, apenas o indicador que diz respeito à faixa etária (juventude), provoca uma associação imediata com o gênero *rock*. Segundo a pesquisadora Valéria Brandini, os pontos centrais que conectam esse gênero com a fase da juventude seriam o fato dessa estética estar fundada na necessidade de afirmação do grupo como culturalmente independente dos mais antigos, “de transgressão e auto-afirmação de uma juventude que se encontra submetida a um sistema de práticas e valores, social e economicamente padronizados por outras gerações” (Brandini, 2004: 16). No caso específico desses roqueiros do morro, toda a carga contestatória contida no gênero *rock* fica potencializada em função dos deslocamentos que provocam quando fazem uma opção por uma música não associada à sua raça, nacionalidade e classe social.

Edinho, um dos guitarristas da banda, descreve situações em que é cobrada dele uma posição quanto à sua cor e nacionalidade, e em que presencia o estranhamento manifestado por jovens brancos da classe média ao se depararem com um roqueiro negro:

Inclusive eu sofro muito preconceito: ‘puxa você é negão e curte *rock’n’roll*? Não te entendo, você tinha que tocar um cavaquinho, porque você toca demais, imagina você com um cavaquinho... Aí eu falo: olha gente, gênero musical não está na cor da pele não; é uma questão de senso, de gosto. Eu gosto de *rock*, sou guitarrista e faço jus à pose de guitarrista. Não me sinto menor por ser negro e tocar, não. Acho até bom porque aí eu vou lá e provo que sou bom. Vou lá e mostro que no Aglomerado também tem gente que

sabe fazer. [...] Tem preconceito dentro e fora do Aglomerado. Um dia eu fui tocar com a minha banda no Cursinho Soma; meu colega estudava lá. Quando a gente tava arrumando as coisas pra tocar, um engraçadinho na platéia gritou: - vai lá Cafezal¹⁸! Eu abaixei a cabeça e pensei comigo: - vou sim, espera um pouco que eu to indo mostrar procês. Tocamos, aí todo mundo agitou, ‘balançou cabeça’. No final a gente saindo e eu ouvindo comentário: ‘nó, aquele negão toca pra caramba!’. Foi uma coisa muito boa pra mim, foi uma vitória. Eu consegui defender que aqui no morro também tem gente que sabe tocar. Tem coisa ruim? Tem. Mas também tem coisa boa. Através da música dá pra mostrar isso; pra mim isso é muito gratificante.¹⁹

Nota-se aí uma referência a um dos símbolos musicais de brasilidade, o cavaquinho, associado à negritude. Diante da cobrança vinda tanto de dentro quanto “de fora” do aglomerado, Edinho se defende negando a associação entre gosto musical e cor da pele, afirmando ao contrário, o direito à escolha de referências, a liberdade de ser negro transcendendo o conceito e signos associados à idéia de negritude. A guitarra surge como elemento de superação de barreiras e limites entre a favela e o mundo dos ricos. Tocar bem o instrumento significa impor respeito, mostrar que na favela também tem coisa “boa”, mas também uma forma de aproximação com esse “outro”, como uma troca de sinais.

O fato de não fazerem uma música que remeta às raízes negras africanas não deve ser interpretado como negação da negritude, mas sim como uma rejeição aos estereótipos normalmente associados a ela. Assumem a negritude por um viés não esperado, não previsível. Através de um rompimento com associação imediata com o valor étnico das composições, estes roqueiros provocam um deslocamento que pode ser percebido também como uma transgressão. Marcam uma posição e uma postura que é política em sua essência ao romperem com um modelo que vê no signo da pele negra um aprisionamento a formas idealizadas de expressão da negritude que, segundo Gilroy, vêm a representação do corpo humano como “repositório fundamental da ordem da verdade racial” (Gilroy, 2001: 24). Nesse sentido vão contra a corrente dos principais movimentos musicais que envolvem jovens negros no Brasil, que vêm na busca de suas raízes ancestrais um veio importante de fortalecimento na luta contra a exclusão social. António Contador (2004) analisa os processos de formação identitária de jovens negros brasileiros, apontando três espaços fundamentais de referência: africanidade, negritude e brasilidade. Citando Gilroy (1996), aponta a negritude física como signo que consolida um espaço simbólico referencial, entretanto uma “certeza” a partir dos outros e não uma verdadeira escolha identitária: “(...) não se escolhe a cor da pele,

¹⁸ Uma das vilas que compõem o Aglomerado da Serra.

¹⁹ Entrevista concedida à autora, Belo Horizonte, 2005.

não se escolhendo as referências e signos que a mesma transporta e valida (a partir de fora)” (Contador, 2004: 161).

Heberte, o baixista da banda, demonstra em depoimento a sua posição com relação ao fato de ser negro e gostar de rock, e disso causar estranhamento nas pessoas.

Eu acho totalmente natural, não acho necessário dar qualquer justificativa, pelo fato de eu ser negro e gostar de rock. Apesar da origem do rock ser negra através do blues, a música é universal, acho uma bobagem delimitar barreiras entre raça e música, gênero e música, ou entre qualquer outra coisa. Eu sempre achei natural gostar de rock apesar de muita gente estranhar; não gosto de ficar justificando, eu gosto e tá bom assim.²⁰

Hall (2003) ao dizer dos impactos causados pela compressão espaço-tempo nos processos de formação da identidade no mundo pós-moderno, faz uma distinção entre a idéia de “espaço” e de “lugar”. Segundo esse autor, o “lugar” é específico, concreto, conhecido, familiar, delimitado: o ponto de práticas sociais específicas que nos moldaram e nos formaram e com as quais nossas identidades estão estreitamente ligadas. “Os lugares permanecem fixos; é neles que temos ‘raízes’. Entretanto, o espaço pode ser ‘cruzado’ num piscar de olhos – por avião a jato, por fax ou por satélite” (Hall, 2003: 73). A favela para esses músicos, constituiria o “lugar”, a identificação primeira, a “raiz” (a meu ver, a idéia de brasilidade ou de identidade nacional não representa para eles uma referência significativa); já o “espaço” seria a infinidade de possibilidades de conexões, o que nos remete à teoria do rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Segundo esses autores, um rizoma tem possibilidades múltiplas de fazer conexões: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro, a natureza do que está em conexão é variada, cabendo todo o tipo de cadeias semióticas. A favela fica como uma espécie de referência espacial primeira; mas estão expostos às “interconexões” do “espaço” mais amplo. No acesso e busca de informações vindas de diferentes fontes – do gosto pela literatura, da inserção em redes digitais, através dos fanzines, de uma escuta musical ampla, dos cursos de cinema, através da circulação nos espaços culturais da cidade (cinemas, teatros, salas de exposição), surge a possibilidade de novas conexões e agenciamentos, nesse “labirinto” que constitui os processos de formação da identidade.

A opção estética desses jovens se origina, portanto, num emaranhado de referências vindas de diferentes vivências que precisam ser vistas em sua totalidade, sem uma hierarquia entre elas. A heterogeneidade dos fatores que formam uma subjetividade, levantada por Félix

²⁰ Entrevista concedida à autora, Belo Horizonte, 2005.

Guattari²¹, nos ajuda a compreender a necessidade de percebermos indivíduos como “universos” complexos; os estereótipos não seriam conseqüências de uma visão “hierarquizada” dos componentes formadores da subjetividade?

Robert disse-me uma vez: “a favela provoca em mim sentimentos e sensações que são universais”. Nas letras de suas canções não há relatos ou denúncias explícitas de uma situação social concreta. A realidade é traduzida em poesia que redimensiona a dor, a solidão, o abandono, a morte vivenciados no “lugar” de origem, como coisas do humano, e não localizáveis em nenhuma sociedade ou geografia específicas.

Os meus sonhos perdidos / Em um espaço mais além / Oh estrela! Dai-me
um beijo pra dormir / Cubra-me com a poeira mais limpa de seu lar / Me
coloque em seu espaço-tempo / Não me leva para lá / E me ensina não mais
sorrir / Pra que nunca mais alguém possa me enganar²²

Referências citadas

- Brandini, Valéria. 2004. *Cenários do Rock – mercado, produção e tendências no Brasil*. São Paulo: Ed. Olho d’água.
- Contador, António Concorde. 2004. “Escravos, Canibais, Blacks e DJ’s: sonoridades e identidades juvenis negras no Brasil”. In: *Tribos Urbanas: Produção Artística e Identidades*. São Paulo: Annablume.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1995. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34.
- Gilroy, Paul. 2001. *O Atlântico negro – modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34.
- Guattari, Félix. 1992. *Caosmose – um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34.
- Hall, Stuart. 2003. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 8ª ed. Rio de Janeiro: DP&A editora.

²¹ O autor no livro *Caosmose, um novo paradigma estético*, apresenta a subjetividade como algo produzido nas instâncias individuais, coletivas e institucionais. Segundo Guattari, fatores variados contribuem nos processos de formação da subjetividade, não havendo uma hierarquização entre eles ou um único fator determinante.

²² Trecho da canção “Solidão”, autoria de Robert Frank, do CD *Enquanto isso, o mundo se move lá fora* (2001).

“Urubu” – texto e contexto na música instrumental.²³

Martha Tupinambá de Ulhôa

mulhoa@unirio.br (UNIRIO)

Resumo: A música popular mesmo quando instrumental guarda uma relação estreita com a fala e os gestos da *performance* oral. Nos fonogramas feitos nas primeiras décadas do século XX são inúmeros os exemplos de gravações onde as marcas da oralidade se inscrevem ao ponto de se transformarem em motivos idiomáticamente instrumentais. Tomando como estudo de caso uma série de gravações feitas em torno do tema tradicional “Dança do Urubu” – gravado entre outros pelo Grupo do Louro, pela Banda da Casa Edison e por Baiano, que depois encontrou sua versão “autoral” na versão instrumental feita por Pixinguinha com os Oito Batutas – serão feitas algumas observações sobre a transformação gradual de elementos contextuais, ligados à interpretação oral em elementos textuais, inscritos na tradição aural.

Palavras-chave: Análise de gravações. Transmissão aural. *Performance*.

Um dos clássicos da música instrumental brasileira é “Urubu”, gravado pelos Oito Batutas pela Victor argentina em 1923. Na gravação Pixinguinha em solo de flauta reproduz a melodia da estrofe inicial da “Dança do urubu”, como gravada por Baiano²⁴ e corpo de coros, como canção carnavalesca para a Casa Edison entre 1915 e 1921, música intitulada anteriormente “Samba do urubu” na gravação pelo Grupo da Casa Edison²⁵, entre 1912 e 1914.²⁶

Estas e outras gravações serão examinadas com o objetivo de observar como alguns elementos contextuais (a maneira típica de interpretação de canções da tradição oral) são transformados em elementos textuais (gestos reiterados na canção satírica e nas versões e variações instrumentais, tanto de Malaquias, quanto do Louro²⁷ e do próprio Pixinguinha²⁸) são agregados à versão consagrada da canção e transmitida auralmente.

²³ Pesquisa desenvolvida no âmbito do projeto Matrizes musicais e matrizes culturais da Música Brasileira Popular, com o apoio do CNPq e da UNIRIO.

²⁴ Baiano (Manuel Pedro dos Santos, Santo Amaro da Purificação, BA, 1870 – Rio de Janeiro, 1944).

²⁵ Pelas referências a Malaquias na gravação, é provável que o Grupo da Casa Edison ou Pessoal da Casa Edison sejam o Grupo do Malaquias, organizado pelo próprio. Malaquias (1870-1940) de acordo com o *Dicionário MPB* em dados pesquisados tanto no livro *O choro* quanto na *Discografia Musical Brasileira* dirigiu a banda da Casa Edison e por volta de 1904 organizou o Grupo do Malaquias que em cerca de dez anos fez 73 gravações pela Odeon e Favorite Records.

²⁶ Há controvérsias sobre a primeira gravação de “Urubu malandro”. Segundo o *Dicionário MPB*, teria sido o Louro o responsável pela primeira gravação em 1913, com o título de “Samba do urubu”, classificado como “dança característica”. Quanto à autoria de Urubu o dicionário apresenta as afirmações de Jota Efegê e de Jairo Severiano. Segundo o primeiro a polca teria sido composta por Francisco Antônio dos Santos em homenagem ao Grupo dos Urubus Malandros do Clube dos Fenianos editada em 1894 por Buschmann e Guimarães. Segundo Severiano, o Louro teria sido somente o autor das variações que a popularizaram, sendo o “Urubu malandro” um antigo tema folclórico da região norte do Estado do Rio de Janeiro.

²⁷ Louro (Lourival Inácio de Carvalho).

²⁸ O tema de Urubu malandro foi um dos preferidos não só por Pixinguinha, mas também por vários chorões para variações e improvisos.

Como mencionei em trabalho onde inicio a discussão sobre música gravada e transmissão aural (Ulhoa 2006), na musicologia distinções semelhantes às da literatura têm sido feitas entre a transmissão escrita e oral, distinções utilizadas inclusive na definição de espaços de atuação disciplinar, a oralidade sendo o domínio da etnomusicologia. Na musicologia o uso da escuta é algo ligado à música eletroacústica, sendo também empregada no estudo da música popular urbana (a música eletroacústica usando como ferramenta de análise métodos da acústica e os estudos da música popular métodos da etnográfica em combinação com a análise musical tradicional).

Somente nos últimos anos do século XX, os musicólogos – antes voltados prioritariamente para os estudos da música enquanto texto musical, enquanto partitura – começaram a se interessar pelo estudo sistemático da música enquanto evento, enquanto processo interpretativo. Dentre eles um grupo sediado na Grã-Bretanha, liderados pelo musicólogo Nicholas Cook, fundaram um centro para o estudo da música gravada (CHARM) onde a base é a comparação de gravações e o foco a *performance*.²⁹

Oral tem a ver com a palavra, tanto que o termo história oral é ligado a relatos históricos obtidos através de depoimentos e entrevistas. Há muitos elementos de oralidade na transmissão musical, principalmente em termos de instruções verbais sobre aspectos técnico-interpretativos tais como, por exemplo, instruções para tocar mais lento, ou mais forte, etc. A transmissão aural tem a ver com a escuta do som, com a *performance* ao vivo, sendo que depois do advento da tecnologia de gravação musical, mesmo no caso da chamada música de concerto, tão ligada à partitura, a maior parte do contato com música no século XX tem sido feito através de sons gravados, ou seja de forma aural.

É importante a distinção entre a transmissão de performances “ao vivo” e as performances gravadas. Como menciona Timothy Rice no verbete sobre transmissão do *New Grove*, a gravação e transmissão através de fonogramas, rádio e televisão, áudio cassete, CD e *internet* compartilham algumas características tanto da tradição oral quanto escrita, além de adicionar outras qualidades. A gravação preserva o registro de uma composição musical (como na partitura), mas vai além da notação ao “textualizar” uma *performance*, deslocando detalhes antes transmitidos em ambientes restritos (oral e auralmente) para formas físicas altamente acessíveis (associadas à notação escrita). Observações sobre os estilos de música tocada a partir de partituras registrados em gravações constataam que é possível pensar numa história

²⁹ Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music <http://www.charm.rhul.ac.uk/>

aural da música, baseada num repositório de evidência enorme, que são as gravações feitas nestes últimos cento e poucos anos (Linehan 2001).

A expressão oral/aural tem sido muito utilizada pelos estudiosos de música de tradição oral. No entanto, a música popular urbana se difere da música de tradição oral pela distância cada vez maior entre sua produção e consumo (sem entrar em detalhes sobre o papel dos vários atores desse mundo na produção de sentido da música popular). Assim, dependendo das fontes de dados primários de cada estudo talvez seja prudente a distinção entre **oral/aural** para um estudo das práticas musicais observadas através do contato etnográfico e **aural** para o estudo das práticas musicais através da análise de discos.

No caso das gravações de canções populares brasileiras do início do século XX, há que se considerarem alguns aspectos contextuais da sua transmissão. Uma boa parte das canções é de autor desconhecido, como se pode constatar na *Discografia Brasileira*, sendo provavelmente canções de tradição oral já conhecidas no século XIX. Muitas dessas gravações, inclusive os exemplos discutidos nesta apresentação podem ser encontradas no acervo de Humberto Francheschi e José Ramos Tinhorão abrigados no Instituto Moreira Salles (IMS) e disponíveis on-line no endereço www.ims.com.br.

Retornando ao nosso estudo de caso, o sítio *Ao chiado brasileiro* informa que “Urubu malandro” seria uma música folclórica recolhida nas proximidades da cidade de Campos, Rio de Janeiro”, pelo clarinetista Lourival de Carvalho (Louro). Segundo o sítio a letra satiriza fatos e personagens políticos da época.³⁰ Ao escutar a gravação de Baiano pode-se perceber que de fato a música é uma canção da tradição oral, pela estrutura perfeitamente adequável ao seu uso no carnaval, tanto que o locutor, provavelmente o próprio Baiano, a intitula de canção carnavalesca. Vejamos as primeiras estrofes da “Dança do Urubu”:

Urubu veio de riba / Com fama de dançado / Urubu chegou no Rio / Urubu nunca dançou

Dança, dança urubu / Eu não, sinhô (coro) / Dança, dança urubu / Eu não, sinhô (coro) / Dança, dança urubu / Eu não, sinhô (coro)

Urubu não vai ao céu / Nem que seja rezado / Urubu catanga muito / Persegue Nosso Senhor

Foge, fuge urubu / Eu não, sinhô (coro) / Foge, fuge urubu / Eu não, sinhô (coro) / Foge, fuge urubu / Eu não, sinhô (coro)

³⁰ A menção política pode estar em referências contidas em alguns dos versos posteriores, que ainda não investigamos: Urubu está cantando/Que nada sabe dize/Em Mato Grosso se ouve: /Que foi a tropa fazê? Ou Urubu lá do Pará /Quem tem fama de avançadô /Larga o trono, vem embora Deixa o Lauro por favô.

Uma das versões instrumentais de “Urubu malandro” é feita pelo Grupo da Casa Edison, e pela menção do locutor, com solo de Malaquias, que segundo o autor do livro *O choro* era clarinetista de grande “tempera”. Malaquias emula instrumentalmente o tom jocosos da canção, especialmente o “mote” de pergunta e resposta entre solista e coro, elemento muito semelhante ao gesto utilizado por Pixinguinha na sua versão intitulada apenas de “Urubu” (alternância entre grave e agudo produzindo a sensação de polifonia): “Dança, dança urubu” e “Eu não sei não (Eu não, sinhô)”, ou outra interjeição usando o mesmo esquema rítmico (fala, fala; corta, corta; deixa, deixa; foge, foge, etc.).

Na gravação de “Urubu”, feita pelos Oito Batutas na Victor Argentina, Pixinguinha, logo depois de executar na flauta a melodia tal qual a versão consagrada pelo uso, inicia um trecho de variações na flauta que se tornaram antológicas e começaram a integrar a versão “definitiva” da peça.

Nesta comunicação para o III Congresso da ABET, serão comparadas várias gravações de “Urubu malandro”. Dentre elas dois *takes* com o mesmo número de série, bem como versões posteriores do próprio Pixinguinha e variações ou paródias (de letra ou gênero). As gravações são do IMS, que conta conforme catálogo com 34 registros de Urubu, sendo 14 da coleção Franceschi e 20 da coleção Tinhorão. Destas gravações constam muitas repetições, sendo consideradas para análise apenas 15 versões, listadas no quadro abaixo.³¹

Título	Intérprete	Gênero Gravação/DMB	Gravadora	Nº. de série	Ano
Urubu malandro 1a	Pessoal da Casa Edison	samba	Odeon	137.089	1912- 1914
Urubu Malandro 1b	Grupo da Casa Edison	samba	Odeon	137.089	1913- 1914
Samba do urubu	Grupo do Louro		Phoenix	70.589	1913- 1918
Dança do urubu	Bahiano e o cor- po de coros	Canção carnavale- lesca	Odeon	121.321	1915- 1921
Urubu no jazz band	Grupo do Pimen- tel	choro	Odeon	122.824	1921- 1926
Urubu	Oito Batutas		Victor	73.827	1923
O urubu e o gavião	Pixinguinha	choro	Victor	33.262	1930
Urubu malandro	Ademilde Fonse- ca		Columbia	55.432	1943
Variações sobre urubu e o gavião	Benedito Lacerda	choro	RCA Victor	800.263	1945

³¹ No catálogo da Fundação Joaquim Nabuco, que inclui também gravações em 33 rpm são encontradas 32 gravações, muitas das quais diferentes das versões encontradas no IMS.

Urubu malandro	Fon-fon (Louro)		Odeon	12.772	1947
Urubu de galocha	George Brass/Izalita		Odeon	12.873	1948
Urubu de casaca	Rielinho		Continental	16.112	1949
Urubu malandro	Dante Santoro		Odeon	13.060-A	1950
Urubu malandro	Valdir Calmon		Todamerica	5.172-B	1952
Urubu no baião	Altamiro Carilho		Copacabana	5.063	1953

Referências citadas

Ao chiado brasileiro. <http://www.geocities.com/aochiadobrasileiro>

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. <http://www.dicionariompb.com.br>

Franceschi, Humberto. 2002. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí.

Linehan, Andy. 2001. *Aural History: Essays on Recorded Sound*. London: British Library; Book & CD edition, p. 1-12.

Pinto, Alexandre Gonçalves. 1936. *O choro*. Rio de Janeiro: Typ. Gloria, Rua LEDO, 20.

Rice, Timothy. "Transmission" In: Sadie, Stanley e Tyrrell, John (eds.). 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.

Santos, Alcino, Barbalho, Grácio, Severiano, Jairo e Azevedo (Nirez). 1982. *Discografia brasileira 78 rpm – 1902-1964*. Rio de Janeiro: Edição Funarte.

Ulhôa, Martha Tupinambá. 2005. "Perdão Emília! Transmissão oral e aural na canção tradicional". Comunicação apresentada no *II Encontro de Estudos da Palavra Cantada*. Rio de Janeiro: PACC-UFRJ/PPGM-UNIRIO.

Estudo comparativo entre contextos da cultura popular nordestina

Harue Tanaka

hautanaka@ig.com.br (UFPB)

Resumo: Trata-se de projeto de pesquisa de doutorado cuja finalidade é investigar três grupos de mesma natureza musical onde exista a participação de mulheres e que estejam presentes elementos do processo de aprendizagem informal/ não-formal, todos ligados às manifestações da cultura popular nordestina. Para tal, foram cogitadas, inicialmente, um grupo de ilê (Salvador), outro de maracatu (Recife) e um de coco (João Pessoa). O trabalho almeja propiciar um estudo sobre metodologias alternativas nos modos de aprendizagem, ao mesmo tempo, que discute a participação feminina nas questões referentes a educação e práticas musicais.

Palavras-chave: Educação musical popular. Cultura popular nordestina. Processo de aprendizagem.

O presente trabalho tem o intuito de estudar comparativamente informantes que estejam sujeitos ao processo informal de aprendizagem musical, tendo sido escolhidos grupos de manifestações representativas da cultura nordestina, inicialmente, três grupos, um de ilê (Salvador), outro de maracatu (Recife) e um de coco (João Pessoa).

Tal estudo representa, de certa forma, uma continuidade sobre questões abordadas em minha dissertação de mestrado intitulada *Escola de Samba Malandros do Morro: um espaço de educação popular*, orientada pela Prof^a Dr^a Maura Penna, então vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Paraíba, concluída no ano de 2003. No atual projeto, pretendo manter o mesmo caráter interdisciplinar apresentado na dissertação, quando então, englobarei outras áreas além da educação popular, dentre elas a da etnomusicologia e da educação musical, bem como a de gênero.

Uma vez analisada os modos de aprendizado em uma escola de samba, um espaço de aprendizagem exclusivamente masculino, passo a analisar os modos de aprendizagem, neste caso, de grupos onde há a participação efetiva de mulheres, com vias a representar uma alternativa metodológica, didática, servindo de discussão no âmbito do ensino formal (qual seja, a academia, representada pelo conservatório de música, escolas particulares e públicas de música, departamentos de música, dentro das instituições de ensino superior). Um estudo sobre tais modos poderá ajudar a repensar sobre uma melhora na eficácia dos métodos convencionais de ensino, já que os grupos escolhidos fazem parte de um universo variado de formas de se aprender música fora dos contextos escolares.

O objeto deste estudo, outrossim, persegue a idéia de minimizar a distância existente entre o ensino de natureza formal e não formal.

O resgate de uma metodologia mais empírica, informal, garante a prática musical em contexto de ensino-aprendizagem, sendo trabalhada música mais simples, mas não inferior que permite contato com modos de estruturação distante dos estereótipos da música tradicional, formal.

A educação existe onde não há a escola e por toda parte pode haver redes e estruturas sociais de transferência de saber de uma geração a outra, onde ainda não foi sequer criada a sombra de algum modelo de ensino formal e centralizado. Brandão (1995: 13).

Assim, também acontece na transmissão de inúmeras manifestações culturais, onde a preservação das tradições se dá oralmente, dentro de uma determinada comunidade, ou mesmo, em casa, nos grupos musicais criados em fundos de quintais, nas ruas, nos bares ou em grupos inseridos na cultura popular.

O trabalho além de ter o escopo de discutir propostas alternativas didáticas de ensino não formal, quer identificar os indivíduos que participam desse processo, discutindo a participação feminina nas questões referentes à prática musical, analisando, destarte, o contexto e seus reflexos na *performance* musical.

As categorias de estudo serão possivelmente ampliadas e finalmente delimitadas a partir da coleta de dados, à medida que forem sendo analisados e interpretados os dados da pesquisa, sendo, inicialmente, escolhidas as áreas de Etnomusicologia, Educação Musical, Gênero e Educação.

A pesquisa tem o escopo de seguir um método etnográfico, colhendo histórias de vida, relatos pessoais, utilizando entrevistas semi-estruturadas. O trabalho de campo consistirá na coleta de informações documentadas de modo oral, escrito, gravadas, filmadas, de maneira a fundamentar o relatório final, com acompanhamento de questionário, pesquisa bibliográfica e ou discográfica, *via internet*, a partir da observação *in loco* sobre o fenômeno estudado e da reflexividade.

Pode-se dizer que, no Brasil, os estudos sócio-culturais no campo da etnomusicologia e educação musical vêm aumentando consideravelmente nos últimos anos. Na década de 1980, Arroyo (2000) localizou apenas dois estudos preocupados com a relação educação musical e cultural, mais especificamente os textos de Alexandre Bispo e de Cecília Conde e José Maria Neves. Já na década de 1990, as citações são mais numerosas e seus enfoques diversos. Alexandre Bispo procurava introduzir uma orientação musicológica no currículo de licenciatura em Educação Musical/Artística, cujo ideal “fundamentava-se na convicção de uma ne-

cessária posição relativista no julgamento estético das várias manifestações musicais” (Bispo *apud* Arroyo, 2000). Cecília Conde e José Maria Neves chamavam atenção para o fato de que a experiência musical das crianças dos morros cariocas não ser considerada em escolas locais. Basicamente, a preocupação estava em valorizar a diversidade de experiências musicais em cenários urbanos. Já nos anos de 1990, foi possível distinguir não apenas vários trabalhos, mas diferentes linhas de estudo. Com destaque para duas: uma concernente à relação cotidiano da escola e música, e outra, à aprendizagem musical em contextos culturais diversos não escolares (Souza *apud* Aroyo, 2000).

Alguns anos mais tarde, aparecem trabalhos baseados em inserção de campo, como de Marialva Rios (1995) sobre processos de ensino e aprendizagem no terno de reis “Rosa Menina” de Salvador; Celso Gomes (1998; 2003) sobre a história de vida e formação musical dos músicos de rua de Porto Alegre. Luciana Prass (1998) sobre os “saberes musicais” na bateria da Escola de Samba Bambas da Orgia e juntamente, incluo meu trabalho sobre a Escola de Samba Malandros do Morro que tem pontos de contato com o trabalho de Prass, embora o enfoque seja voltado mais para a educação popular ou como uma expressão por mim cunhada, de *educação musical popular* (Tanaka, 2003: 56).

Mais recentemente, apareceram, com maior frequência, trabalhos sobre aprendizado nos contextos populares ligados a reflexões no campo de gênero, educação musical em uma perspectiva relacional (Louro, 1995, 1997, 1999; Scott, 1995 *apud* Silva, 2004). No exterior, destaco os estudos de Lucy Green (1997; 2001), na Inglaterra, sobre gênero, música e educação e sua mais nova publicação de como os músicos populares aprendem, bem como Eva Rieger (2002), na Alemanha, com publicações sobre estudos de gênero e música, desde 1986. E mais, sobre uma visão etnomusicológica, inclusive com aportes e estudos sobre a *performance* e sobre os reflexos etnomusicológicos da música nas escolas, os trabalhos de Bruno Nettl (1983, 1995, 1998). Além de Sloboda (1996a, 1996b), com seus estudos sobre a prática musical, as origens e desenvolvimento da competência musical e sobre musicalidade.

Ainda são escassas obras que relacionam educação musical e gênero. Todavia, o estudo no campo de gênero vem se ampliando, desde a década de 1980, no Brasil, não somente para dar visibilidade às mulheres na história, mas também problematizando as hierarquias de gênero, as relações de poder, as sexualidades, os corpos, a educação, os trabalhos de mulheres e homens (Wolff; Possas, 2005: 585). Tais questões vêm sendo cada vez mais debatidas, principalmente, a partir da proliferação de estudos sobre a mulher nos Estados Unidos, quando então a contribuição feminina às artes surgiu como uma área separada de pesquisa (Griensven, 2002: 44).

Sendo assim, esta pesquisa vem somar-se às demais no intuito de discutir as implicações que as relações de gênero têm na prática da música, na vida musical, e, portanto, na pedagogia musical, bem como na sociedade como um todo, uma vez que tais questões expressam o padrão de organização de determinada sociedade, sendo parte da estrutura social, com interferência direta e indireta na reprodução das relações sociais.

Referências citadas

- Arroyo, Margarete. 1999. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. 1999. Tese (Doutorado em Música) – Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Brandão, Carlos Rodrigues. 1995. *O que é educação?* São Paulo: Brasiliense (Primeiros Passos 20).
- Green, Lucy. 1997. *Music, gender, education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 2001. *How popular musicians learn*. London: Ashgate.
- Griensven, Eric van. 2002. “*Contra todos os obstáculos*”. *Revista Orgyn*. n. 4: 44-47
- Gomes, Celso Henrique Sousa. 1998. *Formação e atuação de músicos das ruas de Porto Alegre: um estudo a partir dos relatos de vida*. Dissertação (Mestrado em Música). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- _____. 2003. “*Formação e atuação de músicos de rua: possibilidades de atuação e de caminhos formativos*”. *Revista da ABEM*, n. 8: 25-28.
- Nettl, Bruno. 1983. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- _____. 1995. *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*, Urbana: University of Illinois Press.
- Nettl, Bruno; Russell, Melinda (orgs.). 1998. *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Prass, Luciana. 1998. *Saberes musicais em uma bateria da escola de samba: uma etnografia entre os “Bambas da Orgia*. Dissertação (Mestrado em Música). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Riger, Eva. 2002. *Frau und Musik*. Frankfurt: Furore.
- Rios, Marialva. 1995. Educação musical informal e suas formalidades. In: *Anais do IV Encontro Nacional da ABEM*. Salvador: ABEM, 67-72.
- _____. 1997. *Educação musical e música vernácula: processos de ensino/aprendizagem*. Dissertação (Mestrado em Educação Musical). Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- Silva, Helena Lopes da. 2004. “*Declarando preferências musicais no espaço escolar: reflexões acerca da construção da identidade de gênero na aula de música*”. *Revista da ABEM*, 11: 74-83.
- Sloboda, John; Deliége, F. (orgs.). *Musical Beginnings: Origins and Development of musical Competence*, Oxford: Oxford University Press, 1996a.

Sloboda, John. Davidson, Jane. Howe, Michael e Moore, D. G. 1996b. “*The role of practice in the development of performing musicians*”. *British Journal of Psychology* 87: 287-309.

Tanaka, Harue. 2003. *Escola de Samba Malandros do Morro: um espaço de educação popular*. Dissertação (Mestrado em Educação). João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

Wolff, Cristina Scheibe; POSSAS, Lídia M. Vianna. 2005. “*Escrevendo a história no femi*

A oralidade do sertão na prática musical da Banda de Pífanos de Caruaru nas festividades religiosas locais

Cristina Eira Velha

cristinaeirav@hotmail.com (USP)

Resumo: Esta comunicação pretende abordar um dos aspectos estudados na pesquisa sobre a Banda de Pífanos de Caruaru e as significações culturais, sociais e simbólicas de sua prática musical, ligado ao universo da oralidade característica da sua cultura de origem no sertão alagoano, que está na base da construção de sua concepção musical e de sua concepção de mundo. As fontes compõem-se de registros etnográficos, depoimentos orais, registros musicais e visuais gravados em campo, e discografia. Através da interdisciplinaridade entre a etnografia, a etnomusicologia e a história da cultura, procura-se articular a dimensão sócio-cultural-simbólica e a dimensão formal da linguagem musical, partindo da compreensão da música como um sistema de significações culturais. Pretendemos dar atenção à relação entre a *performance* musical e o contexto, buscando os elementos musicais e expressivos ligados ao sentido musical e às temporalidades presentes nas músicas de acordo com o seu lugar na dimensão ritual e cíclica da festa. Ao analisar o lugar da música no contexto das festas e cerimônias religiosas, suas estruturas e linguagens, percebemos o sentido ritualizador e ao mesmo tempo lúdico da relação dos indivíduos com o fazer musical e sua maneira de relacionar-se com o mundo nesta cultura, marcada pelo saber oral. O sentido material construído na experiência sensorial e concreta e o sentido mágico-religioso estão presentes na sua criação musical, na *performance* e na concepção musical, permitindo diferentes representações e significações da *performance* como prática social e simbólica.

Palavras-chave: Banda de pífanos. Cultura oral. Improvisação. Performance musical. Festividades religiosas.

Foi em 1924 mesmo. Quando nós começamos a tocar no pife, que nós aprendemos. Tocava uma musicazinha de um pessoal que cantava, outro assoviava, nós tocava. Foi quando ele (seu pai) veio fazer a zabumba. Que na infância dele, menino assim que nem a gente, ele tocou numa banda de uns tios dele, da família do pai dele. Aí começou a banda, do dia em que ele fez a zabumba, e a caixa, aí começamos a tocar mesmo. (...) Era eu, meu irmão, meu pai e um sobrinho do meu pai, filho do irmão de minha mãe, que é primo meu, primo legítimo. Tinha a caixa, a zabumba e os dois pífanos. Lá ninguém sabia essa palavra, pífano, lá era pife, a palavra de lá, da região. (...)

Nós tocávamos em enterro de anjo (...), a gente ia acompanhando tocando, os pais chamavam meu pai para tocar, convidavam a gente para uma festa, para a gente tocar. E não ganhávamos nada, só comida. Só pela alegria de tocar. As músicas que nós aprendemos, as primeiras músicas, só era marcha, bendito, reza. Só era religiosa. Esse instrumento foi feito para festa religiosa (...) tocando novena, tocando terço... acompanhamento de andor, de santo. O pessoal fazia aquelas promessas, e quando a pessoa recebia aquela graça, que ficava bom, aí ia pagar o que prometeu. Que foi válido no pedido, e alcançou, então fazia essas festas. Promessas para chover. Tinha deles que não tinha um centavo para pagar um tocador para tocar a noite todinha numa novena. E meu pai tocava de graça. Tinha outros que tiravam esmola dois, três meses, para poder fazer aquela festa. Tirar esmola é com o santo no braço e

pedindo de porta em porta. O nordeste todo antigamente era assim, todo mundo, a não ser o fazendeiro.

(Depoimento de Sebastião Bianco, tocador de pife da Banda)

Sebastião Bianco começou a tocar com 5 anos de idade o seu instrumento, em 1924. Ele nasceu em 1919. Seu pai era trabalhador rural, trabalhava na roça, e viviam nesta época como retirantes, fugindo da seca, em busca de trabalho no sertão. Seu depoimento revela a vida de muitas famílias nesta região, e através dele pretendemos compreender um pouco deste grupo, sua maneira de ver o mundo, sua relação com a música, e o que esta sua experiência de tocador no sertão do nordeste brasileiro nos revela de significações, linguagens musicais, percepção musical e *performance* musical com um sentido e um lugar naquela sociedade, em um contexto cultural específico.

Nesta época viviam em um povoado chamado Olho d'Água do Chicão, em Alagoas, e foi lá que a Banda se formou, com o nome de Cabaçal, reunida por Manuel Clarindo Bianco, tocador da zabumba, pai de Sebastião Bianco e Benedito Bianco, tocando os pifes, e Martim Grande, tocando a caixa. A Banda tinha o nome de Cabaçal. Apenas na década de 50, vivendo em Caruaru, Pernambuco, é que a Banda mudou seu nome para Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru, e mais tarde, Banda de Pífanos de Caruaru. O período que nos importa é anterior a Caruaru, em que viveram entre o sertão de Alagoas e de Pernambuco, de 1924 a 1939, quando sua prática musical estava intimamente ligada às festividades e cerimônias religiosas, feitas pela população local, ou mesmo fazendeiros, celebrando alguma data religiosa ou algum acontecimento cerimonial como casamentos, batizados, enterros, aniversários.

Através dos seus depoimentos, percebemos uma presença marcante da oralidade em sua concepção de mundo, em seu processo de aprendizado do instrumento, em sua imaginação musical, e na prática musical neste contexto.

A linguagem musical expressa uma maneira de se relacionar com o mundo, possível em sua cultura, e através dela estes indivíduos estabeleciam uma relação de troca com o contexto social, sendo que sua prática musical apresentava um sentido social em um contexto no qual se estabelecia um conjunto de relações construídas a partir de regras definidas pela festa ou cerimônia religiosa, numa ordem que constituía um rito. A seqüência ordenada da festa incluía a *performance* do grupo, e havia regras quanto às músicas que podiam ser tocadas, os toques específicos para cada momento, como se fossem movimentos musicais, que expressavam os conteúdos simbólicos daquele rito.

A *performance* musical fazia parte, portanto, do conjunto maior da festa ou da cerimônia. Nesta cultura rural, oralizada, em que tais festividades católicas assumem um papel

importante na organização das relações sociais e na compreensão do mundo através da religiosidade popular, marcada por uma concepção de encantamento do mundo, pelo sentido de “religare”, ligar-se ao todo, ao universo, à natureza, como complemento da relação do ser, a música, ou o ato de fazer música era um tipo de ato social que presentificava e ritualizava este ato social maior caracterizado pela festa³². O lugar da música, da *performance* musical na festa apresenta com esta uma relação simbólica, em que a música ritualiza o conteúdo da festa através do ato de tocar e da própria linguagem musical, sendo ela um elemento chave nesta ritualização. A combinação instrumental que compõe a Banda, formada por dois pifes, uma zabumba e uma caixa, integra-se no ritual da festa, e a simboliza. Torna-se um elemento simbólico de expressão dos conteúdos celebrados e compartilhados, através da música tocada para cada momento, no contato com a experiência sagrada reiterada pela festa religiosa.

Partindo deste ponto, é preciso perceber como as estruturas musicais, sua linguagem e sua percepção musical estão intimamente ligadas a uma concepção de mundo marcada pelo universo religioso, pela relação de encantamento presente nas culturas rurais, que expressam uma ligação com a oralidade³³. O saber oral fundamenta a sua relação com a música, o processo de aprendizado musical, a construção do instrumento e a própria criação musical, sendo na vivência sensorial com o objeto que se constrói a relação de aprendizado e de significação, baseada no saber fazer, na música que vem no ouvido e é pegada, quase como se fosse com as mãos, e inspirada nos sons ouvidos e sentidos.

O que uma pessoa assoviava, nós aprendia. Ou cantava, nós aprendia. Quando eu comecei a fazer o pife, com a idade de dez anos para cá, aí foi que começou a vir música no meu ouvido. (...) As notas eu ouvia no meu ouvido. Eu pegava elas, e do jeito que elas vinham no meu ouvido, eu ficava assoviando, deitado. E eu sustentando aquela música, sustentando, sustentando. Aí vinha o sono, dormia. Quando eu dormia, desaparecia, não vinha mais. (...) Eu, quando comecei a tocar e comecei a fazer ele, eu tomei uma amizade igual a um filho esse instrumento. Porque acho bonito o som, e eu mesmo faço ele, tenho esse dom de fazer, né? E depois desse dom de fazer, colocar os dedos nas notas e fazer a música, para tocar. Eu mesmo fazia a música. Fiz muita música, combinando com o tom que sai aqui. (...) Para fazer as músicas naquela época, eu fazia assim, através de canto de pássaro, carreira de um animal, que dava aquele compasso, certo, aí eu esperava a música. Briga de animal também. Tem os carneiros, quando briga por causa de ovelha, eu fiz essa música, inspirei ela. Briga do cachorro com a onça, foi o cachorro acuando a onça.

³². Segundo John Blacking, a própria música, sendo um “sistema organizado de símbolos significantes socialmente”, tem uma relação intrínseca com o pensamento humano sendo compreendida como um “tipo especial de ato social que pode ter conseqüências importantes para outros tipos de ato social”, apresentando assim uma dimensão social e uma significação em diálogo com a cultura. (Blacking, 1970: 227)

³³. Burke, Peter. 1989. *Cultura popular na Idade Moderna. Europa (1500-1800)*. SP: Companhia das Letras; Ginzburg, Carlo. 1987. *O queijo e os vermes*. SP: Cia das Letras.

Ao mesmo tempo, este universo da oralidade permite, no contexto da música como elemento de ritualização da festa, respeitando as normas fixas compreendidas no ritual, que ela também seja um elemento que traz possibilidades de improvisação. E neste sentido há um viés de encontro com a dimensão lúdica, criativa e livre da linguagem, estabelecendo novos sentidos na relação entre os homens.

Como os próprios tocadores disseram em seus depoimentos, não se toca um toque da mesma maneira, sempre há alguma invenção, alguma mudança criada na hora, alguma idéia, alguma improvisação.

A partir da música estes indivíduos se relacionam com o contexto, sentida por eles como sendo um dom. No instrumento que ele sabe tocar, para o qual ele tem o dom de tocar, que produz a música, está o conteúdo simbólico da troca social, à medida o grupo é convidado para tocar, oferecendo seu dom, recebendo em troca alimento, uma graça, um dinheiro, ou mesmo o seu reconhecimento social.

É através desta troca que o grupo reitera a sua identidade social, para além de sua condição de trabalhadores rurais. O ato musical constitui o elemento que define a sua relação neste grupo, através de uma interação simbólica dentro do ritual, sendo ela mesma carregada das próprias significações simbólicas e sociais da festa. A *performance* do grupo é um elemento ritualizador da festa, e espelha a própria relação ritualizada com o mundo que ela contém.

Na descrição da novena, em que o grupo de tocadores de pife, zabumba e caixa tocavam, chamada também, segundo eles, de Zabumbeiro, Zabumba, Terno de Zabumba, percebe-se que a música concretiza a experiência ritual, sendo através da vivência concreta do ritual que se dava o contato com o sagrado na cultura rural marcada pelo catolicismo popular. A novena é ela mesma uma festa feita em devoção de algum santo, por agradecimento ou pagamento de promessas. Na cultura da seca, era comum se fazer promessas para chover.

Fazia aquela festa, porque choveu, chegou muita água, fazia aquela festa bonita, quer dizer que a promessa que fizeram foi válida. Agora como eles vão pagar? Agradecer a Deus e o povo que ajudaram para fazer aquela festa? Através da novena.

A própria festa estabelecia uma relação de troca com o sagrado, era um agradecimento pela dádiva recebida, do amor de Deus, oferecida a um Santo, de acordo com a data e o dia de cada Santo. Os tocadores representam um papel fundamental na simbolização da festa, assim como os demais elementos que compõem a cerimônia: as roupas, os fogos, as fitas coloridas, que materializam o rito, reiteram no plano sensorial as emoções, devoções, o êxtase da

feita religiosa. Neste sentido, a música é um forte componente para esta materialização dos sentidos.

Referências citadas

- Andrade, Mário de. 1959. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- Bosi, Ecléa. 1994. *Memória e sociedade. Lembranças de velhos*. SP: Companhia das Letras.
- Bosi, Alfredo. 1992. *Dialética da colonização*. SP: Companhia das Letras.
- _____. 1989. *A cultura popular na Idade Moderna*. SP: Companhia das Letras.
- Certeau, Michel de. 2000. *A escrita da história*. RJ: Forense Universitária.
- Chartier, Roger. 1990. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel/ Bertrand Brasil.
- Geertz, Clifford. 1989. *A interpretação das culturas*. RJ: Guanabara.
- _____. 1997. *O saber local*. Petrópolis: Vozes.
- _____. 2001. *Nova luz sobre a Antropologia*. RJ: Jorge Zahar Editor.
- Ginzburg, Carlo. 1989. *Mitos, emblemas, sinais*. SP: Cia das Letras.
- _____. 1987. *O queijo e os vermes*. SP: Cia das Letras.
- Halbwachs, Maurice. 1994. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Ed. Albin Michel.
- Lévi-Strauss, Claude. 1989. *O pensamento selvagem*. SP: Papyrus.
- Oliveira, Ernesto Veiga de. 1982. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Centro de Estudos de Etnologia Peninsular, 2ª ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____. 1995. *Festividades cíclicas em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote.
- Paz, Ermelinda. 2002. *O modalismo na música brasileira*. Ed. Musimed.
- Queiroz, Maria Isaura Pereira de. 1973. *O campesinato brasileiro: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil*. Petrópolis: Ed. Vozes; SP: Edusp.
- Bastos, Rafael José de Menezes. 1995. "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, pp. 9-73.
- Blacking, John. c.1970. *Music, Culture and Experience*. Chicaco e Londres: The University of Chicago Press.
- _____. 1977. "L'homme producteur de musique (première partie)". *Musique en jeu*, n° 28, Septembre, Paris: Éditions du Seuil. Revue trimestrielle.
- _____. 1973. *How musical is man?* Washington: University Press.
- Feld, Steven. "Estrutura do som enquanto estrutura social". *Simpósio de Sociologia Comparativa*. Tradução de: "Sound structure as social structure". In: *Ethnomusicology*, vol. 28(3).
- Merriam, Alan P. 1997. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press. (1ª edição: 1964).
- Nettl, Bruno. c.1983. *The study of Ethnomusicology*. Urbana: University of Illinois Press, c.1983 (Tradução dos capítulos 10: "Música e essa totalidade complexa" e cap.14: "Registrado, impresso, escrito e oral", por Jacqueline Bacha, Paulo B. Sancer e Paulo G. de Lima. 2001. São Paulo)

Pedrasse, Carlos Eduardo. 2002. *Banda de Pífanos de Caruaru. Uma análise musical*. Dissertação de Mestrado, Campinas, Instituto de Artes / Unicamp.

Pinto, Tiago de Oliveira. 1997. "As Bandas-de-Pífanos no Brasil: aspectos de organologia, repertório e função". In: *Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música / Portugal and the world: the encounter of cultures in music. Portugal, África e Brasil: adaptação, síntese e resistência*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 563-578.

Pinto, Tiago de Oliveira. 2001. "Som e música: questões de uma Antropologia Sonora" In: *Revista de Antropologia*. vol.44, n° 1. SP: FFLCH/USP - Departamento de Antropologia.

_____. 1983. "Considerações sobre a Musicologia Comparada alemã - Experiências e Implicações no Brasil", In: *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, n° 1, ano I. São Paulo, pp. 69-106.

Pires, Hugo Pordeus Dutra. 2005. *A malícia do pife: caracterização acústica e etnomusicológica do pife nordestino*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes / UFRJ.

Rocha, J. Maria Tenório. 2002. *Eh! Lá vem esquentar mulher...: as Bandas-de-Pífanos do Nordeste do Brasil, em uma perspectiva histórico-cultural*. Tese Doutorado, São Paulo, ECA/USP.

Seeger, Anthony. 2004. "Etnografia da Música". In: *Sinais diacríticos: música, sons e significados. Revista do Núcleo de Estudos de Som e Música em Antropologia da FFLCH/USP*, n° 1.

Discos:

Bandinha de Pífano-Zabumba Caruaru. 1972. LP. *Bandinha de Pífano-Zabumba Caruaru*. CBS, Rio de Janeiro, Brasil.

Bandinha de Pífano-Zabumba Caruaru. 1973. LP. *Bandinha de Pífano-Zabumba Caruaru Vol. II*. CBS, Rio de Janeiro, Brasil.

Banda de Pífanos de Caruaru. 1976. LP. *Banda de Pífanos de Caruaru*. Continental, São Paulo, Brasil.

Banda de Pífanos de Caruaru. 1979. LP. *Banda de Pífanos de Caruaru*. Discos Marcus Pereira, São Paulo, Brasil.

A pesquisa de campo em duas ONGs no contexto urbano: tramas e trajetórias.

Magali Kleber

makleber@uol.com.br (UEL)

Resumo: Esta comunicação destaca aspectos metodológicos utilizados na pesquisa na qual procurei compreender como se dão as práticas musicais em duas ONGs selecionadas: a Associação Meninos do Morumbi, na cidade de São Paulo e o Projeto Villa Lobinhos na cidade do Rio de Janeiro. Ambas têm como eixo comum a educação musical cujo objetivo é congrega crianças e jovens, atingidos pela desigualdade social, em situação de baixo IDH. O estudo focaliza dois aspectos: 1) como as ONGs selecionadas se constituíram e se instituíram como espaços legitimados para o ensino e aprendizagem musicais e 2) como é que se instaura o processo pedagógico-musical nesses espaços de práticas musicais.

A abordagem metodológica enfatiza o paradigma qualitativo, buscando respaldo no estudo de caso múltiplo e na etnometodologia. Busca-se compreender e explicar o fenômeno social incorporando o processo reflexivo em que o pesquisador desenvolve um *self* indagador. A metodologia empregada possibilitou dar voz aos participantes, mediante um processo intersubjetivo entre pesquisador e grupo social pesquisado em que emergiram questões de ordem social, ética, musical, cujo conhecimento produzido emergiu de processos reflexivos e conflituosos.

As práticas musicais são entendidas a partir da sua constituição sociocultural (SHEPHERD; WICKE, 1998) e o processo pedagógico-musical como um “fato social total” (MAUSS, 2003) de caráter sistêmico, estrutural e complexo. A produção de conhecimento foi analisada à luz do conceito de práxis cognitiva (EYERMAN; JAMISON, 1998) como fruto da dinâmica das forças sociais que abrem espaços para novas e outras produções.

Palavras Chaves: Educação Musical e Pesquisa Qualitativa. Práticas musicais em ONGs e pesquisa de campo. Etnometodologia. Estudo de caso.

Este artigo se baseia na pesquisa de doutorado³⁴ a qual aborda as práticas musicais em duas ONGs: Associação Meninos do Morumbi, da cidade de São Paulo, coordenada por Flávio Pimenta e o Projeto Villa-Lobinhos, da cidade do Rio de Janeiro, coordenado por Turíblio Santos, ambos, músicos e educadores musicais com experiência em processos de ensino e aprendizagem, produção e performances musicais. As duas ONGs têm como eixo comum a educação musical cujo objetivo é congrega crianças e jovens, atingidos pela desigualdade social, em situação de baixo IDH. O estudo parte da questão geral: “Como se configuram as práticas musicais nas ONGs selecionadas” e focaliza dois aspectos, 1) como as ONGs selecionadas se constituíram e se instituíram como espaços legitimados para o ensino e aprendizagem

³⁴ Trata-se da tese de doutorado concluída em 2006 com o tema: “A Prática de Educação Musical em ONGs: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro”, na UFRGS, sob orientação da professora Dra. Jusamara Souza.

musicais e 2) como é que se instaura o processo pedagógico-musical nesses espaços de práticas musicais.

Este artigo resulta de um recorte relacionado à metodologia e privilegia aspectos das “interações e fricções entre trabalho de campo, sociedade e pesquisa e a repercussão social do trabalho de campo e seus resultados³⁵”. O desenho metodológico da pesquisa baseou-se na abordagem qualitativa, uma vez que o objeto de estudo está inserido no campo dos estudos socioculturais da educação musical e as práticas musicais foram entendidas como um fenômeno social. Nesta perspectiva, a opção pela abordagem qualitativa constitui-se em “um esforço para entender situações, nas suas singularidades, como parte de um contexto particular e as interações que ali acontecem” (PATTON, 1985 apud MERRIAM, 1998, p. 6) e cujo papel da análise busca aprofundar o entendimento dos significados que os participantes imprimem nas suas construções materiais e simbólicas.

Para realizar essa pesquisa associei duas abordagens metodológicas: o estudo de caso e a etnometodologia. A perspectiva metodológica da pesquisa enfoca os pressupostos do estudo de caso múltiplo, argumentados pelos autores Bogdan e Biklen (1982), Merriam (1998), Yin (1994) e Stake (1995) e da etnometodologia argumentados pelos autores Heritage (1999), Coulon (1995a), Coulon (1995b) e Haven (2004). O processo de construção desse estudo estruturou-se *a priori* com informações locais, trilhando-se pelos itinerários pessoais e institucionais que se configuraram no cotidiano da inserção no campo. *A posteriori*, buscou-se a organização das categorias que fundamentaram a análise e interpretação dessas informações coletivas. A produção de conhecimento e a construção de asserções que emergiram a partir dessas duas unidades de caso oportunizaram reflexões sobre o significado das práticas musicais na construção das identidades institucionais, dos indivíduos e dos grupos participantes do estudo.

A percurso metodológico possibilitou dar voz aos participantes, mediante um processo intersubjetivo entre pesquisador e grupo social pesquisado em que emergiram questões de ordem social, ética, musical, cujo conhecimento produzido emergiu de processos reflexivos e conflituosos. O processo interpretativo conduziu o pesquisador a uma relação íntima com o tema e com seu informantes ou atores da pesquisa refutando um modelo positivista cuja perspectiva é a autonomia e o isolamento do mundo social e da biografia do pesquisador. A pesquisa qualitativa implica reconhecer o papel do pesquisador situado, cuja história de vida

³⁵ Sub-tema n. 5 do III Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) http://www.abetmusica.org/mural/chamada_3encontro.html

condiciona o que pergunta, como pergunta e o como interpreta os fatos. Nessa perspectiva reflexiva, o pesquisador ocupa uma posição e observa o objeto de estudo de um ângulo particular. Os imbricamentos não são apenas de caráter social, ou seja, as relações com os outros, mas também subjetivo na capacidade de compreender a experiência do outro. Dessa forma, o pesquisador não está acima do mundo social que estuda, mas imerso nele - seja por familiaridade ou estranhamento, conhecimento ou desconhecimento, comprometimento ou ausência, não há neutralidade.

Os pressupostos teóricos dessa pesquisa ancoram-se em quatro perspectivas que 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 parte de uma visão cultural da música proposto por Shepherd e Wicke (1997) cuja teoria que reconhece a constituição social e cultural da música como “uma particular e irreduzível forma de expressão e conhecimentos humanos”. A *performance* musical foi tratada a partir das argumentações de John Blacking (1995) que a considera “um evento padronizado na interação do sistema social, cujo significado não pode ser entendido ou analisado isoladamente de outros eventos no sistema” (p. 227-8). E, para Small (1995), a *performance* está associada ao “fazer musical” e ao “senso de musicalidade” das pessoas como fruto da interação interpessoal. Importa nesse aspecto que o processo de ensino e aprendizagem de música considera o seu eixo conduzido pela “ação de fazer música” ou “musicando” (SMALL, 1995), incorporando os processos coletivos intersubjetivos e dialógicos.

A segunda perspectiva centra-se no conceito cunhado pelo 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 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 quarta perspectiva aborda a pedagogia da música como um processo que trata “da relação entre pessoa(s) e música(s) e o processo de apropriação e transmissão das músicas” como propõem Kraemer (2000) e Souza (1996), abarcando possibilidades de se considerar os diferentes espaços em que acontece as práticas musicais quais sejam, educacional, formal ou informal, intencional ou ocasional, e, por isso, as ações educativas permeiam todos os segmentos sociais, como é o caso das ONGs.

O processo de análise foi “recursivo e dinâmico” (MERRIAM, 1998, p. 155), concomitante à coleta de dados. A pesquisa de campo desvelou-me diferentes contextos de análise no movimento de aprender a ler a dinâmica da realidade complexa da gestão das ONGs, buscando produzir conhecimento, costurando o saber científico, o saber popular e a prática social. A análise possibilitou construir quatro categorias de contextos: 1) institucional – envolvendo as dimensões burocrática, jurídica, disciplinar, morfológica; 2) histórica – considerando que o processo histórico das ONGs se construiu a partir das histórias contadas pelos participantes da pesquisa, protagonistas da construção das organizações sociais enquanto espaço físico, material e simbólico; 3) sociocultural – envolvendo a dimensão do espaço de circulação dos valores simbólicos, dos encontros, das relações intersubjetivas e interinstitucionais, dos conflitos, das negociações; 4) ensino e aprendizagem musical – focalizando como, onde, porque, para que se aprendia e se ensinava música ali. O significado do termo pedagógico não se restringe, portanto, somente aos processos de ensino e aprendizagem, mas é entendido com um campo pluridimensional conectado.

Utilizei equipamentos digitais para o registro sonoro e visual – vídeo e fotografias – de momentos dos depoimentos, de encontros e das performances musicais, o que me permitiu um “olhar e ouvir de novo” para aquelas cenas recortadas, oportunizando o aprofundamento da reflexão e análise. Os depoimentos e as notas de campo foram transcritos e retextualizados. O processo da fala para a escrita levou em conta a distinção entre as dimensões da oralidade e a escrita baseada na proposta de Marcuschi (2004). Cada depoimento constitui-se como um caleidoscópio revelando várias dimensões pessoais, com perspectivas projetadas para vários aspectos como o coletivo, o institucional, o normativo, o pedagógico, o ético, o político, enfim, trata-se de um material multidimensional. As entrevistas se constituíram em depoimentos que mostram que, além de contar suas trajetórias particulares, os participantes da pesquisa expressam formas próprias de elaborar o mundo, relacionadas a grupos sociais nas dimensões cognitiva, afetiva, ética e estética.

O percurso metodológico me conduziu a uma intensa reflexão de como olhar, entender e penetrar na complexidade do campo empírico. A perspectiva se constituiu mediante o estabelecimento de conexões com as diversas dimensões que eu percebia estar acontecendo, sobrepostas e relacionadas com o fazer musical dos participantes das ONGs observadas. Buscar a compreensão do processo pedagógico-musical instaurado nas duas ONGs ensejou uma intensa reflexão de como olhar, entender e penetrar no multicontexto das duas instituições. Envolveu escolhas que propiciaram o questionamento e o estudo de caráter microssocial, em profundidade, para a elucidação das duas questões principais: “o que são aquelas ONGs?” e

“como se desenvolve o processo pedagógico-musical ali?”. As interações e fricções entre trabalho de campo, sociedade e pesquisa ensejaram um percurso metodológico que, necessariamente, foi sendo construído mediante os processos intersubjetivos mesclando os anseios e a expectativa de todos os envolvidos no estudo.

As ONGs, em questão, foram se constituindo e se instituindo como espaços legitimados para se trabalhar com o ensino e aprendizagem de música, a partir de propostas focadas no caráter pedagógico-musical e, sobretudo, pelas práticas vivenciadas no cotidiano das ONGs no decorrer de seus processos históricos. As narrativas dos informantes, principal fonte de reconstituição do contexto histórico da trajetória das duas ONGs, entrelaçaram fragmentos de histórias de vida com a história da constituição das ONGs, tecendo um pano de fundo no qual estão enredados os significados que se localizam nas entrelinhas das falas, dos gestos, das escolhas, das ações, relacionadas com as práticas musicais, tudo isso revelando a lógica do raciocínio prático (COULON, 1995b) dos protagonistas do processo. A seleção dos fatos e acontecimentos recortados pelos participantes da pesquisa foi considerada como uma forma de conhecer e explicar o que passou, cujos fragmentos expõem as subjetividades e idiossincrasias que contribuem para a compreensão dos significados simbólicos implícitos naquela construção de realidade.

As implicações para o campo epistemológico da educação musical incidem em uma visão que reconheça que a produção de conhecimento pedagógico-musical deve considerar múltiplo contexto da realidade social, dissolvendo categorias hierárquicas de valores culturais. Para tanto é preciso refletir sobre as categorias dominantes de mérito artístico e pedagógico, questionando, problematizando, borrando os limites das estruturas de avaliações e julgamento de práticas musicais. Faz-se necessário, também, re-examinar as relações entre o conhecimento da cultura popular e o conhecimento estabelecido pela academia, como já tem sido proposto pela área de educação musical.

Referências citadas

Abélès, Marc. 1999 O racionalismo posto à prova da análise. In: REVEL, Jacques. *Jogo de escalas: a experiência da microanálise*. Tradução Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora FGV, IUPERJ de Brasília. Rio de Janeiro: Garamond.

Alberti, Verena. 2004 *Ouvir contar: textos em História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV.

Blacking, John. Music, culture and experience. In: BLACKING, John. *Music, culture and experience: selected papers of John Blacking*. Chicago: University Of Chicago Press, 1995. p. 323-342.

- Bogdan, Robert C.; Biklen, Sari Knopp. *Qualitative research for education: an introduction to theory and methods*. Boston: Allyn and Bacon, 1982.
- Bolívar Botía, Antonio. "¿De nobis ipsis silemus?": epistemología de la investigación biográfico-narrativa en educación. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, Baja California, v. 4, n. 1, 2002. Disponível em: <<http://redie.uabc.mx/vol4no1/contenido-bolivar.html>>. Acesso em: 20 fev. 2006.
- Coulon, Alain. *Etnometodologia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995a.
- Coulon, Alain. *Etnometodologia e educação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995b.
- Cuesta Benjumea, C. de la. El investigador como instrumento flexible de la indagación. *International Journal of Qualitative Methods*, v. 2, n. 4, 2003. Article 3. Disponível em: <http://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/2_4/pdf/delacuesta.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2004.
- Eyerman, Ron; Jamison, Andrew. 1998. *Music and social movements: mobilizing traditions in twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Haven, Paul ten. 2004. *Understanding qualitative research and Ethnomethodology*. London: Sage Publications.
- Heritage, John C. 1999. Etnometodologia. In: GIDDENS, Anthony; TURNER, Jonathan (Org.). *Teoria social hoje*. Trad. Por Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da UNESP, p. 321-393.
- Kraemer, Rudolf-Dieter. abr./nov. 2000 *Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical*. Trad. Jusamara Souza. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 11, n. 16/17, p. 50-75,.
- Marcuschi, Luiz 2004 A. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. 5. ed. São Paulo: Cortez.
- Mauss, Marcel. 2003 *Sociologia e Antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify.
- Merriam, Sharan B. 1998 *Qualitative research and case study applications in education*. 2nd ed. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.
- Shepherd, John; WICKE Peter. 1997 *Music and cultural theory*. Malden: Polity Press.
- Small, Christopher. *Musicking: a ritual in social space*. Cielo, Texas, Apr. 1995. Disponível em: <<http://www.musikids.org/musicking.html>>. Acesso em: 24 jan. 2006.
- Souza, Jusamara. 1996. 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, p. 11-40.
- Stake, Robert E. 1995 *The art of case study research*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Yin, Robert K. 1994 *Case study research: design and methods*. 3rd ed. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.

Antropologia e música: Roquette-Pinto e a constituição da nacionalidade no Brasil da primeira república

Renato de Sousa Porto Gilioli

resopogi@uol.com.br (USP)

Resumo: Este trabalho pretende discutir a influência do trabalho intelectual de Edgard Roquette-Pinto na constituição de uma matriz de pensamento sobre a noção de identidade nacional brasileira, destacando a proximidade de suas concepções com Mário de Andrade, com quem se correspondia e compartilhava posições sobre a música erudita, folclórica e popular urbana. Roquette registrou em discos canções indígenas na Serra do Norte (Rondônia, anos 1910), aproximando-se do que chamaríamos hoje de pesquisa etnomusicológica. Os temas depois inspiraram Villa-Lobos em suas composições, uma delas inclusive com poesia de Mário de Andrade. Os registros de Roquette inauguraram uma nova visão dos intelectuais sobre os indígenas, mesclando as perspectivas científica e literária na construção da identidade nacional, diferente do que faziam românticos e naturalistas. A viagem aos rincões do país destinava-se à integração o território e à criação do sentimento de que havia um povo no Brasil, caracterizado pelas diversas “sub-raças” de sertanejos (termo euclidiano compartilhado por Mário de Andrade). A preocupação de Roquette e Mário em registrar (um como antropólogo e o outro como musicólogo/folclorista) e preservar formas de cultura entendidas como “autênticas” se explicava pelo risco que viam destas serem extintas pela modernização social. Com isso, hierarquizavam a cultura popular urbana como manifestação de menor valor. O registro etnográfico (ou folclórico) também foi utilizado para ser retrabalhado pela “civilizada” cultura erudita, que concorria com a ascensão da música popular urbana, verificada através da difusão dos discos e do rádio.

Palavras-chave: Antropologia. Folclore. Identidade nacional. Música erudita. “Civilização”.

A etnomusicologia surgiu em contexto europeu e de lá foi trazida para o Brasil. De acordo com Joseph Kerman, o interesse mais freqüente dos etnomusicólogos se concentrava no estudo das “músicas altamente desenvolvidas da Indonésia, Japão e Índia e as músicas menos desenvolvidas dos ameríndios e africanos subsaarianos, (...) [produzindo-se] acuradas descrições técnicas (...) e informação sobre o papel desempenhado pela música em suas respectivas sociedades” (Kerman, 1987: 4-5). Por sua vez, a musicologia é “quase sempre entendida como um estudo da história da música erudita ocidental”, mesmo que por vezes tenha também estudado o folclore e as músicas não-ocidentais (*Idem*: 38), como foi o caso dos musicólogos que dos EUA que se debruçaram sobre as músicas indígenas daquele país.

O foco deste trabalho incide exatamente sobre essa área de indefinição entre os campos da musicologia e da etnomusicologia, analisando o trabalho de intelectuais brasileiros que estudavam temáticas similares. Roquette-Pinto era um antropólogo que se interessava, dentre outros temas, por música. Mário de Andrade era musicólogo e se dedicou intensamente

ao estudo do folclore, adotando perspectiva etnográfica em seus estudos. Embora não fossem o que chamamos hoje de etnomusicólogos, os debates nos quais estavam inseridos se assemelham aos travados pelos autores desses campos do conhecimento naquela época e mesmo mais tarde. O que torna peculiar a atuação desses dois intelectuais brasileiros é que ambos tinham entre suas preocupações a construção de um projeto de nação e articulavam-na com seus estudos antropológicos e folclóricos, inclusive no que se refere à música.

Edgard Roquette-Pinto (1884-1954) é usualmente considerado um desbravador-cientista dos sertões brasileiros. A obra que lhe conferiu essa imagem foi o relato de viagem às terras da Serra do Norte habitadas pelos nhambiquaras: *Rondônia* (1917). O livro, no entanto, não foi apenas uma contribuição científica a seu tempo, mas um considerável sucesso editorial, em função do cunho literário de sua escrita.

Roquette ocupou cargos, como antropólogo, de assistente, pesquisador e professor no Museu Nacional (MN) desde 1906. Sua intenção inicial era seguir carreira militar que, não sendo levada adiante, foi substituída pelo curso superior em medicina. As dificuldades de inserção profissional o levaram a aceitar ser médico legista, ramo menos prestigiado da profissão e próximo à antropologia física. Logo, porém, surgiu a oportunidade para ingressar por concurso (1905) no MN, a principal instituição científica do país desde o Império. Uma vez no MN, Roquette teve uma oportunidade de especialização intelectual raramente desfrutada à época pela maioria dos membros da *intelligentsia* brasileira, que dependia de serviços tais como o trabalho em jornais ou de indicações para cargos públicos (Miceli, 2001).

Além dessa condição institucional privilegiada para o trabalho intelectual, o MN era um dos raros focos de onde emanava uma cultura oficial no Brasil. Seus integrantes eram constantemente chamados pelos altos escalões do Estado para sugerir ou mesmo determinar políticas públicas. O caso da política indigenista é um exemplo disso, uma vez que ela foi gestada inicialmente por meio da relação entre Estado, militares e cientistas do Museu.

Seu primeiro trabalho como antropólogo do Museu foi uma expedição de estudo de sambaquis no litoral do Rio Grande do Sul (1906). Mais tarde, destaca-se sua participação no Quarto Congresso Médico Latino-americano (Rio de Janeiro, 1909), quando apresentou o ensaio *Etnografia indígena do Brasil (Estado atual dos nossos conhecimentos)*, momento a partir do qual dirigiu definitivamente suas atenções para a temática indígena.

Do ponto de vista teórico, manifestava regularmente sua admiração pelas idéias de Auguste Comte. Essa marca positivista transparece na transcrição de Francisco Barbosa da resposta de Roquette-Pinto a um inquérito realizado pelo Clube de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1925), que pedia a diversos intelectuais “uma espécie de profissão de fé”:

Creio nas leis da Sociologia positiva e, por isso, creio no advento do Proletariado, conforme foi definido por Augusto Comte, que nele via uma sementeira dos melhores tipos, “realmente dignos da elevação política”.

Creio, por isso, que a nobre missão dos intelectuais – mormente professores – é o ensino e a cultura dos Proletários, preparando-os para quando chegar a sua hora (Barbosa, F., 1968: 175).

Como parte de seu pensamento positivista, Roquette hierarquizava os diversos povos em função de seu suposto grau de “civilização”. Os povos indígenas isolados se distinguiriam do restante da população nacional por serem considerados como humanos “primitivos” deslocados no tempo. A viagem a Serra do Norte teria esse sentido de fazer o homem “moderno” (simbolizado em seu potencial máximo pelo cientista, ou seja, pelo próprio Roquette) reencontrar suas origens primevas. A expedição na qual acompanhou Rondon era compreendida não somente como um deslocamento no espaço, mas principalmente uma oportunidade de entrar em uma espécie de “máquina do tempo” da evolução humana:

O paraíso, sonhado pela gente de outras idades, começa a definir-se aos olhos dos modernos, com as possibilidades que o passado apenas imaginava. O homem culto chegou a voar melhor do que as aves; nadar melhor do que os peixes; libertou-se do jugo da distância e do tempo; realiza em um continente o que concebeu em outro, alguns momentos antes; ouve a voz dos que morreram, conservada em lâminas, com o seu timbre, e as inflexões da dor e da alegria; imortaliza-se, arquivando a palavra articulada (...); e, enquanto mágico inesgotável, vai modificando a terra e lutando contra a fatalidade da morte, fazendo reviver as vozes que ela extinguiu, as formas que ela decom pôs, o homem não consegue transformar-se a si mesmo com igual vertiginosa rapidez (Roquette-Pinto, 1938: 17).

Esse reencontro com povos “primitivos” ainda existentes no *hinterland* brasileiro era interpretado como uma chance única de reatualizar valores perdidos pelo homem “moderno” e criar uma identidade nacional brasileira a partir da diversidade de povos e culturas existentes no país. Os registros das canções indígenas deveriam ser uma fonte para os artistas “modernos” (compositores eruditos) construírem sonoridades que refletissem a brasilidade. Portanto, os nhambiquaras eram vistos tal como animais em extinção, que precisavam ser conhecidos e preservados por representarem a “raiz” da Nação. Daí o registro antropológico de suas características físico-biológicas, objetos, língua, costumes e cultura.

Se o primeiro passo para construir uma identidade nacional era conhecer e “preservar” a cultura indígena, restava ainda o problema dos mestiços e sertanejos que já não mais viviam naquele estado supostamente “primitivo” de humanidade e nem ainda haviam sido integrados na modernidade, nos costumes urbanos e na lógica racionalizadora da produção industrial. Os dois extremos (o homem “moderno” e o “primitivo”) seriam exceções

no país para Roquette, enquanto o segmento intermediário, majoritário, estaria abandonado à própria sorte. Como adotava o conceito de Ratzel de Nação (“um pedaço de terra habitado por um povo”), tinha que criar um “povo” para que a Nação brasileira pudesse existir:

Sua aguçada percepção [de Roquette] lhe mostrava que a emergência não se encontrava em salvar o povo. Tratava-se, antes, e bem antes, de se fazer o povo. A antropologia lhe mostrava, ainda, que formar um povo brasileiro, partindo de um conjunto tão heterogêneo como o nosso, não era projeto para curto prazo e não cabia torná-lo uniforme, crendo que se todos cantássemos o hino nacional à mesma voz seríamos uma nação (Barbosa, A., 1996: 427).

Seu caminho foi a valorização do mestiço (o sertanejo), única possibilidade viável de enxergar um “povo” no território brasileiro. Esse mestiço, em geral homogêneo e apenas com pequenas variações raciais de acordo com a região (sub-raças, seguindo o conceito de Euclides da Cunha, em quem se inspirava), deveria ser educado para que a sociedade brasileira fosse elevada ao estágio positivo de sociedade (ao passo que as raízes indígenas deveriam ser conservadas). Se biologicamente o mestiço era considerado igual, Roquette via “qualidades” psicológicas que distinguiram as raças. Nas suas palavras, um dos traços psicológicos negativos vistos nos mestiços era a “loquacidade”, que explicaria a “estagnação cultural” do país. Por mais que combatesse a eugenia e os racistas mais radicais, Roquette via características intrínsecas às raças, mesmo que “apenas” psicológicas. A educação seria capaz de mudar as “características pejorativas” das raças, mas esses traços não deixavam de existir.

Nos anos 20, Roquette-Pinto estabelece contato com Mário de Andrade. Assim como o antropólogo havia realizado seus estudos na Serra do Norte na década anterior, o paulista se propôs a registrar o folclore do país, também buscando as raízes da Nação. A proposta de Mário não era propriamente educacional, mas sim de elaboração de um método de composição de obras musicais de caráter nacional, sistematizadas no *Ensaio sobre a música brasileira*. A idéia era registrar o folclore para que este fosse utilizado para inspirar obras de compositores eruditos brasileiros que espelhassem uma suposta brasilidade.

No *Ensaio...*, Mário de Andrade propunha incorporar as diversas músicas folclóricas dos povos que formam o Brasil (utilizando-se também da noção euclidiana de sub-raças) sob uma forma mais “sofisticada”, ou seja, retirando seu sentido original (oralidade, autoria coletiva, não restrição ao registro escrito na partitura, variações) e reapropriando formas melódicas e rítmicas segundo a lógica da música erudita ocidental (partitura, autoria individualizada, reprodução do escrito, utilização do temperamento igual ocidental).

Em síntese, o folclórico era hierarquizado em um plano inferior, de modo que se aproximaria mais de manifestações artísticas mais “primitivas”, enquanto o erudito era

considerado mais “sofisticado”, “civilizado”. Portanto, o trabalho que os compositores eruditos brasileiros deveriam ter, para Mário, era utilizar esse material em estado “bruto” e torná-lo um produto da “alta cultura”: Era apenas nesse sentido que o folclore era legítimo. Embora Roquette não tenha se voltado à proposição de um modelo de composição de cunho nacional, disponibilizou as músicas indígenas coletadas para Villa-Lobos “sofisticá-las”. Também trabalhou com a coleta de folclore sertanejo, conforme descrito a seguir:

A filha [do antropólogo] mostra-me outro lado desconhecido de Roquette-Pinto – o músico. Sabia compor. Entre as partituras que deixou, destacam-se a harmonização do famoso Soneto XXIX de Luiz de Camões (...), seu poema predileto, além da “Ave Maria”, música que dedicou à filha. Os poemas indígenas, recolhidos nas viagens pelos sertões brasileiros, foram musicados por Villa-Lobos. Sem falar na cantiga dos Sertanejos cuiabanos – o belíssimo “Hei de morrer cantando” – que Valdemar Henrique musicou (Barbosa, F., 1957: 12-13).

Enquanto o folclore e as canções indígenas “primitivas” eram valorizadas apenas como “materiais brutos” para a produção musical erudita segundo Mário e Roquette, a música popular urbana era sobejamente criticada por ambos, pois vista como uma distorção da “pureza” primeva do folclore, além de um fenômeno da indústria cultural que competia diretamente com os produtos eruditos no rádio e nos discos (meios ao qual ambos se dedicaram). Portanto, manifestações como o samba urbano não eram consideradas legítimas (Mário de Andrade aceitava apenas o “samba rural”, pois este conservaria traços culturais mais “originais”, “tradicionalistas”). De algum modo, esses padrões de compreensão da cultura, que foram produto do que chamaríamos hoje de atividade “etnomusicológica” de Roquette-Pinto e Mário de Andrade, foram suficientemente capazes de condicionar o pensamento de gerações de intelectuais e de orientar políticas públicas culturais, cujos ecos chegam ainda ao presente. Por isso, impõem-se como atualíssimos os debates no campo da etnomusicologia, que ainda se defrontam com questões enfrentadas já desde o começo do século XX no Brasil.

Referências bibliográficas

- Barbosa, Ana Maria de Souza. 1996. *O pássaro dos rios nos afluentes do saber: Roquette-Pinto e a construção da universalidade* (2 vols.). Tese (Doutorado em Antropologia). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).
- Barbosa, Francisco de Assis. 1957. *Encontro com Roquette-Pinto*. Rio de Janeiro: MEC.
- Kerman, Joseph. 1987. *Musicologia*. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes.
- Miceli, Sergio. 2001. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. 1938. *Rondônia*. 4ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Modinha: (in)definições do gênero no contexto musical brasileiro

Igor Hemerson Coimbra Rocha

Igorcoimbra1@yahoo.com.br (UFPB)

Resumo: A modinha, entre muitos gêneros e manifestações da música brasileira, caracteriza uma importante expressão musical do país, estando presente na nossa cultura desde os tempos coloniais. Este trabalho apresenta resultados parciais de uma pesquisa que vem sendo realizada na cidade de Montes Claros-MG e que tem como objetivo compreender as principais características que constituem as modinhas dessa cidade. Neste estudo, apresentamos especificamente uma discussão acerca do gênero no contexto brasileiro, buscando compreender distintas concepções que foram atribuídas a essa manifestação musical por estudiosos que se dedicaram ao seu estudo. Fundamentamos nossas análises em um amplo estudo bibliográfico que contemplou obras da etnomusicologia, da musicologia e de áreas afins, enfocando especificamente estudos sobre a modinha no cenário da música brasileira. Com base nesta pesquisa pudemos afirmar que não há uma perspectiva única que caracterize o gênero modinha no que concerne aos seus aspectos conceituais, históricos e estético-estruturais. Dessa forma, pudemos concluir que para compreender a modinha no universo cultural de Montes Claros necessitaremos edificar um conceito a partir das características particulares da manifestação nesse universo, estabelecendo, a partir daí, um diálogo com outros estudos que apresentam aspectos mais abrangentes da modinha no Brasil. Certamente este estudo trará uma importante contribuição para o campo da etnomusicologia, tanto por contemplar uma expressão musical de significativo valor para a cultura brasileira, quanto por enforçar uma realidade ainda carente de estudos sistematizados referentes das suas expressões musicais.

Palavras-chave: Modinha. Gênero.

A definição do termo modinha, expressão musical de significativo valor no contexto do país, ainda é complexa e bastante divergente entre os diferentes estudiosos que se dedicaram a analisar o assunto. Neste trabalho, realizamos uma abordagem do termo modinha na literatura, enfatizando diferentes concepções e perspectivas do estudo do gênero que nortearam os trabalhos de autores da área de música e afins.

Tendo como base uma pesquisa bibliográfica que abordou produções da musicologia, da etnomusicologia, e de áreas como a lingüística, história, literatura, etc., buscamos compreender os diferentes enfoques que caracterizam a definição de modinha como gênero musical brasileiro.

Origem

Segundo Celso da Rocha Miranda (1977, p. 1), Melo de Moraes Filho afirmava que a modinha teria nascido de três povos tristes, o português longe de suas terras, o índio afastado de suas florestas e o negro arrancado de seus desertos. Ainda de acordo com Miranda, Melo

de Moraes, numa visão romântica do termo, caracteriza modinha como uma música que “fala ao nosso coração de maneira muito especial” (MIRANDA, 1977, p. 1).

De acordo com Mozart de Araújo (1977, p. 2), apesar do fenômeno musical existir no Brasil desde o final do século XVIII, somente no início do século XIX, com a instalação da estamperia de música de Pierre Laforge, por volta de 1834, surgiram as primeiras modinhas impressas no Brasil. Araújo descreve ainda a existência de modinhas brasileiras depositadas na Biblioteca Nacional de Lisboa, com datas de impressão do ano de 1792. No entanto, segundo o autor, essas modinhas teriam sido impressas na capital portuguesa e não no Brasil.

É consenso, entre pesquisadores da modinha, que o mulato brasileiro Domingos Caldas Barbosa³⁶ é um dos introdutores do gênero em Portugal. Caldas Barbosa mudou-se para a capital portuguesa, onde desenvolveu parte do seu trabalho, e radicou-se por lá até o fim da vida. Se por um lado há consenso da importância e do pioneirismo de Caldas Barbosa em relação à modinha e sua difusão em Portugal, por outro há inúmeros contradições no que se refere às datas de nascimento e de partida do músico para as terras lusitanas. Enquanto vários autores dão como certo que Caldas Barbosa nasceu em 1740, o etnomusicólogo Manuel Veiga afirma que tal data não pode ser precisada com inteira certeza e que, portanto, continua em aberto. Assim, segundo Veiga, não se sabe exatamente se Caldas Barbosa nasceu no Rio de Janeiro ou em viagem, e se foi em 1738 ou 1740. Da mesma forma, há controvérsia em relação à data em que Caldas Barbosa teria partido para Portugal, alguns autores acreditam que foi em 1770, já Manuel Veiga acredita que foi em 1763. Em relação ao falecimento de Caldas Barbosa, Veiga destaca que aconteceu nas proximidades de Lisboa em 9 de novembro de 1800, data que, ao contrário das demais, pode ser afirmada com precisão (VEIGA, 2004, p. 365).

A modinha: brasileira ou portuguesa

A discussão sobre a nacionalidade de origem da modinha, se brasileira ou portuguesa, está presente em grande parte da literatura que aborda o estudo do gênero. Alguns autores, mesmo sem apresentar comprovação precisa, apresentam a modinha como “brasileira”. Segundo o pesquisador Edilson de Lima, o historiador Ernesto Vieira, em seu *Dicionário Bibliográfico de Músicos Portugueses*, a modinha teria nascido em Pernambuco nas canções de padre Manuel Almeida Botelho (LIMA, 2001, p. 13).

³⁶“Domingos Caldas Barbosa (1840? – 1800), conhecido com o Lereno Selinuntino da Nova Arcádia portuguesa, foi o responsável pela inserção de um dialeto peculiar na linguagem arcádica (o dos diminutivos afetivos, às vezes safadinhos, e dos africanismos)” (VEIGA, 2004, p. 365).

De acordo com a pesquisadora Elisabeth Travassos, Mário de Andrade, “de posse de provas de que o Brasil já tinha quase dois séculos de modinhas, arriscou uma história desse gênero musical”. Tendo como base o pensamento desse representativo estudioso da história da música brasileira, Travassos enfatiza que a modinha “nasceu erudita ou semiculta no Brasil, a partir de matriz musical européias, com nome português adaptado (a “moda” portuguesa virou modinha), e nacionalizou-se no período monárquico” (TRAVASSOS, 1997, p. 99).

Para Bruno Kiefer, apesar das controvérsias entre os diferentes autores que estudaram modinha e da dubiedade de pensamentos sobre a nacionalidade dessa manifestação, gerada pela ausência de documentos específicos sobre o gênero, é possível acreditar que, de fato, a modinha é genuinamente brasileira. Nesse sentido o autor afirma enfaticamente: “não há como duvidar, a modinha é de origem brasileira” (KIEFER, 1986, p. 9).

Com base nessas poucas, mais representativas, análises de estudiosos do gênero, pode-se verificar que não há consenso no que se refere à nacionalidade da modinha. Um dos fatores que contribuem para essa divergência são as diferentes linhas de pesquisas e as distintas formas de abordagens no tratamento, investigação e análise do que caracteriza a modinha. Cada autor, de maneira singular, demonstra argumentos díspares, apoiados em relatos de viajantes estrangeiros, em interpretações ambíguas, ou em uma série de documentos e informações diversificados. Há, ainda, estudos que se voltam somente para o caráter social da modinha, sem fonte ou análise segura de suas estruturas musicais e literárias.

Moda, modinha ou lundu

As canções populares no Brasil até o século XVIII, andaram por muito tempo embaralhadas em uma só designação, “*moda*”, e somente no século seguinte, mais precisamente durante a década de trinta, período em que as impressões musicais já eram feitas no Brasil, é que esse termo sai de cena para dar lugar a consolidação de dois gêneros musicais: a Modinha e o Lundu. De acordo com Carlos Sandroni, a designação do termo “*moda*” para as canções populares eram utilizadas tanto no Brasil como em Portugal, (SANDRONI, 2001, p. 42).

Diferente da origem da modinha, o lundu, segundo Mozart de Araújo, veio para o Brasil através dos escravos de Angola e do Congo, em uma data impossível de ser precisada. Durante este período, o lundu era considerado como uma dança afro-negra. Somente nos últimos anos do século XVIII, é que, o lundu aparece como canção solista (ARAÚJO, 1977,

p. 3). De acordo com Carlos Sandroni, “a existência de modinha e lundu como gênero de canção no Brasil do século XVIII não está, pois, documentada” [...] “só durante o século XIX que modinha e lundu passam a receber definições inequívocas da parte de seus autores, editores e consumidores” (SANDRONI, 2001, p. 42-43).

Erudito ou popular

A modinha, por ter sido um gênero musical vigente por quase todo século XIX e início do século XX, sofreu também algumas alterações em sua estrutura poética e musical. Diante de todo o percurso histórico percorrido pela modinha brasileira, aliada aos conflitos urbanos revolucionários, nacionalista e intelectuais em nosso país, há uma dúvida que ainda vigora com relação a sua origem, se erudita ou popular.

Com base em análises de algumas modinhas do segundo império, Mário de Andrade afirma que: “a proveniência erudita européia da Modinha é incontestável”, e que um fato raríssimo ocorre com a modinha brasileira, de passar de erudito para popular. Ainda de acordo com Mário, nossos compositores do período colonial e do segundo império buscavam elementos na melódica erudita européia para suas composições, (ANDRADE, 1980, p. 8).

Com relação as modinhas imperiais temos duas versões de análises, uma feita pelo próprio Mário de Andrade e outra feita por Batista Siqueira. Segundo Andrade, “as Modinha imperiais tornaram muitas das formas da ária sete-e oitocentistas. As possuímos em duas estrofes A-B; em duas estrofes e refrão A-B-C; em estrofe e refrão A-C; em duas estrofes e um Stretto que faz às vezes de refrão A-B-D e mesmo algumas eruditíssimas, vestindo o espartilho da Ária da Capo” (ANDRADE, 1980, p. 8).

De acordo com Siqueira, “a palavra *stretto* [utilizada por Mário de Andrade], tem significação inteiramente oposta a que lhe atribuiu [...] técnica contrapontística aplicada à fuga clássica, que nada tem com a modinha”. Para Siqueira temos os seguintes tipos formais: “A-B (Duas estrofes); A-B-C (Duas estrofes e um estribilho); A-B-D (duas estrofes e um trio em movimento acelerado)” (SIQUEIRA, 1956, p. 97).

Este exemplo demonstrado por Siqueira é considerado modinha estrófica. Segundo este autor, temos três tipos de modinhas: o tipo ancestral que é o *bárdico*; “no período inicial da colonização”, o tipo evolutivo que é o *árcade*, “é a forma romântica normalizada na modinha do início do século XIX” e finalmente o estrófico, “que conglomeram os demais” (SIQUEIRA, 1956, p. 97).

O questionamento sobre a modinha ser de origem erudita ou popular é algo ainda não definido por nossos pesquisadores, da mesma forma que grande parte das questões que

envolvem a origem e a caracterização estético-estrutural do gênero. Mas temos que considerar as tentativas pela busca de uma afirmação com relação às estruturas composicionais da modinha, sendo ela erudita ou popular. Para Batista Siqueira “não há como negar o caráter “tripartido” da modinha brasileira, isto é, da procedência popular, semierudita e erudita” (SIQUEIRA, 1956, p. 101).

A modinha popular passa a ter uma característica própria que a desvincula da modinha erudita, influenciada por compositores alheios aos aspectos formais, impulsionados pelo lirismo das noites enluaradas das serestas, tendo como seu fiel confidente o inseparável violão.

Esta desvinculação da modinha com o piano dos salões burgueses se refugiando nos violões populares, ajudou no seu renascimento diante do cenário musical brasileiro. Nesse sentido a modinha ganhou liberdade poética, típica dos compositores populares, adquiriu características próprias, diferenciando-se assim da melódica européia, que por muito tempo influenciou os nossos compositores eruditos, e constituiu uma surpreendente condução harmônica aliada a ritmos sincopados característicos da música brasileira. De acordo com o pesquisador José Ramos Tinhorão, a popularização romântica da modinha se deve aos boêmios cantores, especialistas em serestas (TINHORÃO, 1998, p. 120).

Toda essa mudança referente ao gênero musical modinha foi influenciada por uma sociedade que buscava uma sólida afirmação no campo político e social, juntamente com o surgimento de novas tecnologias, a revolução industrial, a instalação da república, o surgimento do rádio, entre vários outros fenômenos socioculturais ocorridos em nossa história. Segundo Paulo Tapajós (1977, p. 4) “A Modinha teve o dom de pertencer ao nobre e ao plebeu, ao rico e ao pobre, teve o poder de unir poetas e músicos, fossem eles de formação erudita ou popular”.

As distintas concepções e os múltiplos aspectos que caracterizam a modinha geram grande dificuldade para o estudo e a compreensão desse gênero musical, tanto no que se refere aos aspectos históricos e socioculturais em geral, quanto no que diz respeito às suas dimensões estético-estruturais. De acordo com as nossas análises é possível perceber duas vertentes centrais nos estudos da modinha. Por um lado há abordagens que buscam uma compreensão do gênero, considerando as suas estruturas musicais e as relações socio-histórico-culturais mais amplas de cada universo em que foi produzida. No entanto, há ainda pesquisadores que focam seus estudos exclusivamente em aspectos teóricos e/ou literários, deixando de lado a abrangência musical necessária para a compreensão e discussão dos elementos fundamentais que constituem a modinha.

Com efeito, é possível verificar que boa parte dos trabalhos publicados sobre a modinha, está centrada em questões que buscam apontar as procedências históricas do gênero, muitas vezes sem apoiar em uma documentação “concreta” que pudesse subsidiar um estudo sistemático da modinha. Grande parte dessas abordagens são apoiadas puramente em relatos de viajantes estrangeiros que passaram por terras brasileira ou portuguesa. Precisamos de trabalhos musicológicos e etnomusicológicos mais consistente, sem punho nacionalista exacerbado, mas que contribua com a veracidade dos fatos, relacionado à modinha.

Referências citadas

- Albin, Ricardo Cravo. 2003. *O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Andrade, Mário de. 1980. *Modinhas imperiais*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Araujo, Mozart de. 1963. *A Modinha e o Lundu no Século XVII: um pesquisa histórica e bibliográfica*. São Paulo: Ricordi Brasileira.
- Companhia Internacional de Seguros e SSC&B. 1977. *Cantares Brasileiros-1*. Rio de Janeiro: (Encarte de LP).
- Kiefer, Bruno. 1986. *A modinha e o lundu*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento.
- Lima, Edilson de. 2001. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp.
- Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço decente: transformações do samba no rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ.
- Siqueira, Baptista. 1956. *Modinhas do passado: investigações folclóricas e artísticas*. Rio de Janeiro: Oficina Gráfica do “Jornal do Brasil”.
- Tinhorão, José Ramos. 1998. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34 Ltda.
- Travassos, Elizabeth. 1997. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Veiga, Manuel. 2004. “Caldas Barbosa e suas cantigas: o caminho de volta”. In: *Anais do II Encontro Nacional da ABET*. Salvador: ABET, 365-376.

Música e etnicidade nos repertórios musicais de São Gabriel da Cachoeira, Alto Rio Negro, AM

Lilium Cristina da Silva Barros

Lilium_barros@yahoo.com.br (UFPA)

Resumo: Situada às margens do Rio Negro, a cidade de São Gabriel da Cachoeira desponta em importância no cenário geopolítico nacional, em função da sua situação de fronteiras com Colômbia e Venezuela. Junto a esse fator político observa-se a pluralidade étnica e cultural que compõe 90% dos habitantes da cidade, maioria essa composta por uma população indígena em diversos graus de permanência na cidade. Sendo a população indígena descendente de diversas etnias, a pluralidade lingüística contribui para o processo de estabelecimento de fronteiras de identidade. Nesse contexto a música emerge enquanto mecanismo de demarcação da identidade étnica.

Palavras – chave: Música, Etnicidade, Cultura indígena.

São Gabriel da Cachoeira: cidade indígena: O município de São Gabriel da Cachoeira é limitado ao norte pela Venezuela e Colômbia, a leste pelo município de Santa Isabel (Tapuruquara) e pelo município de Japurá e a oeste pela Colômbia, tendo uma área total de 89.339Km (Souza Santos, 1984). O Alto Rio Negro pode ser caracterizado como uma grande província etnográfica onde vivem diversas comunidades indígenas em diferentes graus de contato com a sociedade nacional. A calha do Rio Negro possui 1.700Km de extensão formando uma grande bacia com seus afluentes: Uaupés, Içana, Papuri, Tiquié, Demeni, Branco, Jauaperi, Camanaú, Padauari, Ayari, Tarumã, entre outros. Tais rios formam os principais pontos de distribuição da população indígena, cuja organização envolve, entre outros aspectos, o lingüístico (Alves, 2005). Segundo Paula (2002), a população urbana de São Gabriel da Cachoeira gira em torno de 15.000 pessoas, em função do aumento no número de descimentos das populações do interior e migrantes de várias regiões do país. Barbosa e Ferreira (2002:162-163) fornecem os dados estatísticos de 27 mil indivíduos como população total do município, sendo a maioria de 90% a população indígena, e grande parte desse número de moradores dos interiores do município. Em função mesmo da situação de fronteira entre a Colômbia, Venezuela e Brasil, a cidade de São Gabriel da Cachoeira vem passando por um processo de urbanização cada vez mais potente, com crescimento da zona urbana e constante desmatamento da zona rural das adjacências.

Um dos mecanismos de demarcação da etnicidade é a língua, uma vez que a população indígena segue falando as línguas francas *Nheengatú* e *Tukano* e a língua materna (das diversas etnias), além do português e do espanhol. Este mosaico lingüístico tem seu

desdobramento sobre os repertórios musicais, portanto, é necessário considerar a língua enquanto categoria de análise do fenômeno musical. O cenário musical da cidade de São Gabriel da Cachoeira possibilita uma compreensão da dinâmica musical numa situação de mudança cultural em que novos processos de categorização das práticas musicais e de determinação dos graus de pertencimento se desenvolvem.

2. A cultura do contato: estudo das sociedades amazônicas: Os estudos sobre as sociedades amazônicas estão formatados a partir de alguns referenciais, entre eles, os estudos das sociedades indígenas tradicionais e os das comunidades caboclas ou ribeirinhas, herdeiras dessa tradição ameríndia. Reflexões teóricas sobre a situação de contato interétnico e entre sociedades tribais e nacionais foram incrementadas pelos estudos de Roberto Cardoso de Oliveira (1976). O autor considera que as questões ligadas à identidade, grupo social e relações sociais, acrescidas do conceito de etnicidade, formam os pilares sobre os quais os estudos nessa área devem ser encaminhados (Oliveira, 1976:xi). Roberto Cardoso de Oliveira menciona os tipos de identidade étnica: numa situação intertribal e a identificação no confronto com os brancos. O Rio Negro oferece um panorama que compreende os dois tipos de identificação étnica. No entanto, o foco da presente pesquisa se dá em São Gabriel da Cachoeira, na sede urbana do município, cujo contexto se dá em termos de *fricção interétnica* no contato entre índios e brancos. Ainda tendo em mente uma situação de contato entre índios e brancos, com grande avanço da sociedade nacional, Cardoso de Oliveira circunda o *fenômeno do caboclistmo*, “que pode ser considerado como o reverso da medalha: o índio procurando evitar sua identificação tribal” (1976:17). Tal situação também é comum na cidade de São Gabriel da Cachoeira, chegando até mesmo à noção de *identidade negativa*, sugerida pelo mesmo autor, em que o índio interioriza uma baixa auto-estima desde criança, incorporando-a ao seu estilo de vida.

Considerando um sistema de *contato interétnico*, Roberto Cardoso de Oliveira agrega a concepção de *cultura do contato*, em que os valores de um dado grupo afloram em seus critérios de classificação (1976:23). Estabelecendo um paralelo entre o contexto do Rio Negro e as idéias do autor, tem-se que, entre as relações intertribais no Rio Negro, desenvolve-se relações hierárquicas e, nas relações entre índios e brancos, de sujeição e dominação.

Os repertórios musicais: Tendo em vista a grande diversidade cultural indígena da região, com suas 23 etnias, cada uma com sua língua e aspectos culturais específicos, não se objetiva uma etnografia detalhada do repertório de cada grupo. No entanto, mesmo fora de

seus contextos originais e ambientados em situações diversas, os repertórios musicais tradicionais indígenas afloram na sede do município, evidenciando o caráter étnico.

A categorização dos diversos repertórios praticados na cidade se deu a partir dos critérios nativos de classificação. Chegou-se a esses critérios através de conversas informais com os músicos, realização de entrevistas semi-estruturadas e através das falas dos palestrantes nas reuniões organizadas. Tais critérios perpassam pelas noções de identidade étnica dentro do lócus sócio-cultural tal como foi mencionado anteriormente. A divisão em três grandes categorias – “Culturais”; “De fora” e “Da região” está relacionada não somente ao universo musical como, também, a outros aspectos da vida cultural do cotidiano como a língua, práticas medicinais, comida, adereços etc. Tais categorias são referências nativas de classificação. Os repertórios aqui mencionados não constituem, no entanto, todo o corpo de repertórios existente na cidade e suas adjacências, mas parecem estar primordialmente relacionados com uma orientação simbólica ideal – a tradicional – a partir da qual são traçados os critérios de taxonomização. Assim, a categoria dita “cultural” representa, na verdade, uma lembrança do que constitui verdadeiramente as práticas musicais nas comunidades dos interiores, das cabeceiras dos rios e, onde eles se referem mais precisamente, “pelas bandas da Colômbia”. Os repertórios “culturais” constituem o corpo musical que faz parte do conhecimento tradicional das comunidades do entorno da zona urbana de São Gabriel da Cachoeira e de rios da bacia do Rio Negro. Dentre tais músicas, entram principalmente os repertórios instrumentais de *cariço* e *japurutú*, com sua diversidade temática e de performance, e os vocais *Ahãdeakú* e *Kapiwayá*. Entre os repertórios do grupo “da região”, predominam os compositores e intérpretes regionais, alguns dos quais índios, que versam sobre temas relativos à indianidade rio-negrina, meio ambiente, mitologia, e louvor à cidade de São Gabriel da Cachoeira. No grupo de músicas consideradas “da região” surgem algumas sub-divisões. Assim, num misto dos pontos de vista êmico e ético, surgiram as sub-categorias tradicional e não tradicional, usadas pelos próprios índios.

1º grupo:

Festribal ¹	
Não Tradicional	Tradicional
Composições regionais	Re-leituras
	Amostras das comunidades (<i>Correrê, Dabokuri, Cariço, Japurutú</i>).

¹ Grande evento turístico realizado pela prefeitura local (Barros, 2006).

2º grupo:

Festas de Santo	Benzimento	<i>Nheengatú</i>	<i>Baré</i>
Rezas	Partos	Documentado não transcrito	Não documentado
Caminho de Santo	Sopros (rezas)		
<i>Correrê</i>			

Os repertórios considerados “de fora” compreendem os estilos musicais difundidos pelas diversas mídias disponíveis num setor urbano – rádio, televisão – além da tradição de grandes aparelhagens comuns nas festas populares. Os estilos preferidos são o forró e o brega. Também considerado “de fora” estão os repertórios em latim e português das festas de santo porque foram introduzidos pelos europeus (assim, as festas de santo permeiam as categorias “da região” e “de fora”). Por fim, os repertórios do hinário litúrgico católico e protestante também entram nessa classificação, como demonstra o quadro abaixo:

Música Popular	Música de igreja	Festas de Santo
Brega	Hinos católicos	Rezas
Forró	Hinos protestantes (“de crentes”)	Caminho de santo
Mazurca (apenas na memória dos mais antigos)		
Lambada		

4. Música e etnicidade em SGC: A grande diversidade étnica, as situações de contato e o contexto que engendra, próprios da cidade de São Gabriel da Cachoeira, produzem uma dinâmica específica entre os diversos repertórios musicais. A partir dessa constatação algumas perguntas norteadoras emergem: na situação de contato, como se dá o relacionamento entre estilos musicais distintos? Como se instala a questão de pertencimento em música no bojo desse processo? Tais questões refletem um contexto em que orientações simbólicas diferenciadas subsistem inseridas em uma rede de negociações que se dão a partir de consensos que emergem em uma zona de conflitos. Se, por um lado, existe uma população indígena que carrega uma bagagem cultural tradicional, fortemente arraigada e viva na memória, constituindo parcela considerável da população (90%), por outro lado, as frentes de mudança conduzem a um processo de re-significação e re-simbolização desses repertórios. Tendo em vista esses dois mundos, pode-se pressupor, em uma dimensão abrangente e tolerante, a existência de um fazer musical anterior, dito “cultural” pelos índios, que constitui algo diferenciado e que re-

mete à identidade étnica, em particular porque se refere às diferenças étnicas, e à identidade indígena enquanto categoria genérica, ao diferencial mais largo entre índios e não-índios.

Referências citadas

Alves, Ane Keyla Firmo. 2005. “Educação Indígena e o Conhecimento Tradicional no Alto Rio Negro” Palestra proferida no Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém\PA.

Barros, Lílíam. 2006. *Repertórios Musicais em Trânsito: música e etnicidade em São Gabriel da Cachoeira, Am.* Tese de doutorado não publicada. Salvador:UFBA.

Barbosa, Aragão Tibiriçá e Luiz Alex Ferreira. 2002. “Estudo Comparativo Retrospectivo das Séries Hemáticas Associadas às Verminoses entre os Índios e Não-Índios Atendidos no HGUSGC”. In *Saúde Indígena em São Gabriel da Cachoeira: uma abordagem antropológica*. Maria do Carmo Brandão et All (orgs.) Recife\ PE: Líber Gráfica e Editora ,161 - 170.

Oliveira, Roberto Cardoso de. 1976. *Identidade, Etnia e Estrutura Social*. São Paulo: Livraria Pioneira.

Paula, Nilton César de. 2002. “História, Saúde e Presença Missionária no Rio Negro”. In *Saúde Indígena em São Gabriel da Cachoeira: uma abordagem antropológica*. Maria do Carmo Brandão et All (orgs.) Recife\ PE: Líber Gráfica e Editora,19 - 38.

Souza Santos, Antonio Maria de Souza. 1983. “Etnia e urbanização no Alto Rio Negro: São Gabriel da Cachoeira: AM.” Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS.

Música popular brasileira na Argentina: sobre a passagem dos Oito batutas por Buenos Aires em 1922-23

Luís Fernando Hering Coelho

luis@cfh.ufsc.br (PPGAS/UFSC)

Resumo: Pesquisa de doutoramento em antropologia social (PPGAS/UFSC) iniciada em 2005, tem como idéia inicial empreender um estudo das representações sobre a música popular brasileira na Argentina no início do século XX, a partir dos registros sobre a temporada do grupo carioca Os Oito Batutas em Buenos Aires entre 1922 e 1923 – período que é crucial na constituição simbólica dos universos do samba e do tango como gêneros musicais nacionais. O objetivo central é a reconstrução do cenário sócio-cultural portenho na época em questão, com foco nos modos como Os Oito Batutas lá são recebidos, inseridos e avaliados, buscando-se também mapear os agenciamentos em torno da viagem e eventuais impactos daquele contexto sobre as concepções e práticas musicais do grupo. Desse modo, busca-se contribuir para um estudo de viés não essencialista de um período importante de formação das “raízes” da música popular brasileira moderna, tratando-se de pesquisar o peso constitutivo de alguns de seus nexos supralocais, ou transnacionais. O trabalho encontra-se em fase de qualificação do projeto, com revisão bibliográfica em andamento, sendo que a pesquisa nos arquivos de Buenos Aires será iniciada no começo de 2007.

Palavras-chave: Fluxos culturais. Os Oito Batutas. Temporada argentina. Gêneros de música popular.

No dia 7 de dezembro de 1922, poucos meses depois de ter retornado ao Brasil de uma célebre excursão a Paris, o grupo musical carioca Os Oito Batutas, formado em 1919, estreou sua temporada argentina no teatro Empire, em Buenos Aires². Nesta viagem, compunham o grupo os seguintes músicos e instrumentos: Pixinguinha (flauta e saxofone), Donga (violão e banjo), China (violão e voz), Néelson Alves (cavaquinho e cavaquinho-banjo), José Alves (bandolim e ganzá), J. Ribas (piano) e Josué de Barros (violão) (Cabral, 1997:89). A *tournee*, que incluiu apresentações em diferentes casas de espetáculos da capital federal e outras cidades argentinas, além da gravação de dez discos para a Victor, durou até abril de 1923. Biógrafos de Pixinguinha³, como Cabral (1997) e Silva & Oliveira Filho (1997), apresentam narrativas sobre a viagem, mencionando, com algumas diferenças, o curioso incidente que marcou a sua parte final, quando desentendimentos separaram em dois o grupo de músicos, parte deles voltando imediatamente ao Brasil e parte enfrentando problemas para conseguir realizar a viagem de volta. É conhecido o epílogo da história, quando Josué de Barros fez um dramático “número” de enterrado vivo para angariar fundos para as passagens

² Sobre a viagem a Paris, conforme Menezes Bastos (2005).

³ Para uma interessante retomada crítica de aspectos da vida e obra de Pixinguinha, conforme Bessa (2005).

de retorno. Percalços à parte, as narrativas tendem a remarcar o sucesso obtido pelos Oito Batutas na Argentina como representantes da música brasileira.

Tomando esta viagem como ponto de partida, o que o projeto de pesquisa aqui apresentado propõe não é propriamente um estudo *dos* Oito Batutas, nem *do* choro ou *do* samba em si (como “essências”) mas, antes, buscar, *através* de determinados fenômenos empíricos, mapear horizontes de sentido implicados em universos de relações sociais que têm na referida *tournée* um de seus nós centrais e que se constituem justamente no trânsito e no contato intercultural. Trata-se de encontros e negociações simbólicas onde os gêneros de música popular são mediadores fundamentais.

Entre os objetivos que têm norteado a elaboração do projeto estão: 1) reunir, na cidade de Buenos Aires (e eventualmente em outras cidades que integraram a *tournée*), arquivos que permitam a reconstrução do cenário artístico-cultural que incluiu a passagem por lá dos Oito Batutas em 1922-23 (críticas, crônicas, notícias, artigos, reportagens de jornais e revistas; gravações de áudio; gravações de vídeo; fotos; partituras; programas de concertos; etc.); 2) a partir do estudo dos arquivos, caracterizar a referida *tournée* em termos de: regime de trabalho dos músicos; locais de apresentação; origem sócio-cultural do público; o alcance (em termos quantitativos e qualitativos) das apresentações dos Oito Batutas junto ao público em geral; as interações sociais daqueles músicos brasileiros em Buenos Aires, especialmente com outros músicos e artistas; 3) mapear elementos do gosto musical portenho na época em questão, em termos dos modos de avaliação das diversas manifestações musicais presentes na cidade e sua apreciação valorativa; 4) avaliar o peso relativo dos diferentes gêneros musicais (por exemplo, “tango”, “jazz”, “samba”) no mercado em questão, em termos de venda de gravações, partituras, repertórios executados em apresentações públicas e bailes; 5) elaborar um quadro interpretativo dos sentidos construídos, articulados e negociados entre os músicos brasileiros e o público argentino em torno da referida *tournée*, delimitando os elementos em torno dos quais tais sentidos são agenciados (por exemplo: “nacionalidade”, “raça”, “exotismo”, “virtuosismo”, “musicalidade”).

Sabe-se que que as décadas iniciais do século XX são o período final de uma gestação que culmina em torno dos anos 1930 com a efetivação do samba como gênero musical brasileiro por excelência (Vianna, 1995; Sandroni, 2001), fenômeno que é geminado em outros países, com outros gêneros, como acontece com o tango na Argentina, aproximadamente no mesmo período. Tais processos implicaram em transformações simbólicas (leia-se também *musicais*) específicas, que culminaram com a legitimação dos referidos gêneros como *nacionais*. No caso brasileiro, trata-se da passagem do samba

amaxiado para um outro tipo, que Sandroni (2001) chamou de “paradigma do Estácio”. No caso argentino, trata-se da passagem do tango da *guardia vieja* para a *guardia nueva*. Considerando a maior proximidade dos leitores com a bibliografia brasileira e os temas por ela debatidos em torno do “mistério do samba”, gostaria aqui de remeter-me rapidamente ao processo de (trans)formação do tango argentino, tal como começo a mapeá-lo na bibliografia, entendendo que tal mapeamento é um passo inicial indispensável para a reconstrução do cenário mencionado.

A música popular na transição para o século XX na Argentina, e sobretudo em Buenos Aires, é marcada por uma certa polarização entre os universos da chamada *música folclórica*, por um lado, e do nascente tango, por outro. O tango, dança inicialmente associada ao “submundo” dos *conventillos* e bordéis⁴, paulatinamente conquista outros círculos sociais da capital, tornando-se um importante produto comercial cuja venda de partituras impressas alcança a cifra das centenas de milhares já em 1906. Em poucos anos, o gênero irá ganhar o mundo, sendo que, segundo “diz a lenda”, o ponto zero desta expansão foi a viagem das partituras de “La Morocha” e “El Choclo” a bordo da fragata Sarmiento para a França em 1906⁵. A partir de 1907, o gênero já está fortemente presente nos catálogos de companhias fonográficas locais e internacionais instaladas em Buenos Aires, como Columbia, Pathé, Atlanta, Gath & Chaves⁶. É interessante notar que

But it was only in the decade following 1910, after a few adventurous musicians had started an international tango craze in Paris, that the argentinian upper classes deigned to accept it, after decades of horrified denunciation, as the representative music of the capital city. (Waisman & Restiffo, 2005:186)⁷

O período de 1900 a 1920 é conhecido como o da *guardia vieja*, marcado pelas seguintes características:

Tangos from this era are usually in three 16-measure sections, each consisting of four symmetrical phrases above an ever-present rhythmic pattern: dotted eighth note, sixteenth note, two eighth notes (in 2/4 time). Melodies are based either on repeated syncopated rhythmic units or on broken chords, in typically instrumental idioms. Harp, violin, guitar, piano, and *bandoneón* were the most usual instruments, brought together in different trio combinations. The role of singing in these initial stages of the tango is not well documented, but a number of lyrics for originally instrumental tangos have been preserved. In many cases, these draw upon the vocabulary and world of the *compadrito* or *cafishio* (pimp) and his

⁴ Cf. Labraña & Sebastián (2000), Varela (2005), Zalko (2001).

⁵ Cf. Zalko (2001:13-21), Pujol (1999:67). Labraña & Sebastián (2000:43) datam a viagem de 1905.

⁶ Cf. Waisman e Restiffo (2005:186).

⁷ Mas foi apenas na década que se seguiu a 1910, depois que alguns músicos aventureiros iniciaram uma febre do tango em Paris, que as altas classes argentinas concordaram em aceitá-lo, depois de décadas de denúncia horrorizada, como a música representativa da capital.

percantas (prostitutes). (Waisman & Restiffo, 2005: 186).⁸

Quando os Batutas chegam a Buenos Aires, em 1922, o tango vive o seu primeiro momento de verdadeiro ápice na cidade, fortemente presente nos cafés, restaurantes, cabarés, teatros, radio, indústria fonográfica e cinemas⁹. Neste período se efetiva a transição para a *guardia nueva*, marcada pela emergência do *tango-canción*, cujo maior ícone será Carlos Gardel¹⁰ e cujo universo simbólico retratado nas letras começa a migrar do mundo dos bordéis, com suas prostitutas e cafetões, para um outro, muito marcado por temas como o do amante abandonado e a nostalgia diante de um passado irrecuperável¹¹. Zalko (2001), enfim, assim delimita o que chama de “patrimônio de idéias fixas” que se firmam como características da canção de Buenos Aires:

la nostalgia, el rencor, el mal existencial, la tristeza innata, el amor imposible, la melancolía ante un pasado que no es otra cosa que el paraíso perdido, la frustración e el sentimiento de incredulidad que golpea al hombre de la ciudad que se descubre de pronto desnudo ante una sociedad que se desarrolla a toda velocidad destruyendo su universo (Zalko, 2001:11)¹².

Menezes Bastos (1999) tem argumentado que fenômenos como a, por assim dizer, “nacionalização” do samba e do tango não são apenas coincidentes, mas guardam entre si relações sistemáticas, indicando a exploração desta sistematicidade como um caminho possível para o estudo dos gêneros modernos de música popular. Tal esforço comparativo pode iluminar aspectos diferentes daqueles enfatizados por noções como, por exemplo, a de *influência*, buscando mostrar como são construídas, na relação, diferentes *autenticidades*,

⁸ Tangos deste período são usualmente em três seções de 16 compassos, cada uma consistindo em quatro frases simétricas sobre um padrão rítmico sempre presente: colcheia pontuada, semicolcheia, duas colcheias (em compasso 2/4). As melodias são baseadas tanto em unidades rítmicas sincopadas repetidas quanto em acordes quebrados, em idiomas tipicamente instrumentais. Harpa, violino, violão, piano e *bandoneón* eram os instrumentos mais usuais, arranjados em diferentes combinações de trios. O papel do canto nestes estágios iniciais do tango não é bem documentado, mas certo número de letras para tangos originalmente instrumentais foi preservado. Em muitos casos, elas tematizam o vocabulário e o mundo do *compadrito* ou *cafishio* (alcoviteiro) e suas *percantas* (prostitutas).

⁹ É importante notar que nesta época, o jazz, ou seus precursores, já estão definitivamente presentes nestas latitudes. Conforme, por exemplo, Pujol (1999: 126-128, 135, e *passim*) sobre a Argentina. Tinhorão nota que os gêneros musicais norte-americanos (como *cake-walk*, *two-step*, *one-step*, *fox-trot*, *shimmie*, *ragtime*) começam a “invadir” o Brasil na década de 10, com a expansão do mercado da indústria fonográfica (Tinhorão, 1998: 247-259). De fato, logo após a invenção do fonógrafo e do gramofone em fins do século XIX, a indústria fonográfica cresce e se internacionaliza a uma velocidade vertiginosa (Chanan, 1995; Millard, 1995). No Brasil, o novo negócio está presente já em 1902 (Franceschi, 2002).

¹⁰ A polarização entre *guardia vieja* e *guardia nueva* mantém-se a partir dos anos 20 na divisão entre os músicos de tango chamados respectivamente tradicionalistas e modernistas. Gardel, de certo modo, manteve-se acima desta classificação, com algo como um *status* de herói mítico (Waisman & Restiffo, op.cit.: 187).

¹¹ Cf. Waisman & Restiffo (op.cit.:186-187).

¹² A nostalgia, o rancor, o mal existencial, a tristeza inata, o amor impossível, a melancolia ante um passado que não é outra coisa senão o paraíso perdido, a frustração e o sentimento de incredulidade que golpeia o homem da cidade que se descobre, de repente, nú diante de uma sociedade que se desenvolve a toda velocidade, destruindo seu universo.

mais do que tomá-las como ponto de partida. O que gostaria de enfatizar aqui nesta breve notícia, enfim, é a exploração da temporada argentina dos Oito Batutas como forma de focalizar um eixo de relações (Brasil – Argentina) que tem sido relativamente menos explorado do que aqueles que ligam cada um destes países à Europa (centralmente Paris) na conformação de determinados horizontes culturais urbanos modernos onde a música popular é um código fundamental; bem como o fato de que a interpretação dos sentidos elaborados em torno desta viagem tem como um elemento fundamental o paralelismo estrutural dos processos de nacionalização do tango e do samba: uma origem “maldita”, uma legitimação “fora”¹³, uma espécie de “purificação” ou especificação simbólica com mudanças no próprio código musical e a derradeira “exclusivização” nacional.

Referências citadas

- Bessa, Virgínia de Almeida. 2005. “*Um bocadinho de cada coisa*”: trajetória e obra de Pixinguinha – História e música popular no Brasil dos anos 20 e 30. Dissertação de Mestrado em História Social. São Paulo: FFLCH-USP.
- Cabral, Sérgio. 1997. *Pixinguinha: Vida e Obra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar.
- Chanán, Michael. 1995. *Repeated Takes: a Short History of Recording and its Effects on Music*. London, New York: Verso.
- Franceschi, Humberto Moraes. 2002. *A Casa Edison e Seu Tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí.
- Labraña, Luis & Sebastián, Ana. 2000. *Tango: Una Historia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Menezes Bastos, Rafael José de. 1999. “Músicas latino-americanas, hoje: musicalidade e novas fronteiras”. In: Rodrigo Torres (ed.). *Música popular en américa Latina: actas del II congreso latinoamericano IASPM*. Santiago de Chile: Fondart, 17-39.
- _____. 2005. “Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* vol.20, no. 58, 178-213.
- Millard, Andre. 1995. *America on Record: a History of Recorded Sound*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Silva, Marília T. Barbosa da & OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. 1998. *Pixinguinha: Filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus.
- Tinhorão, José Ramos. 1998. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34.
- Varela, Gustavo. 2005. *Mal de Tango*. Buenos Aires: Paidós.
- Vianna, Hermano. 1995. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar/Editora UFRJ.
- Waisman, Leonardo & RESTIFFO, Marisa. 2005. “Argentina”. In: J. Shepherd, D. Horn & D. Laing (eds.). *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World Vol. 3*. London: The Continuum International Publishing Group, 182-197.

¹³ No caso do Brasil, a viagem dos próprios Batutas a Paris seria um primeiro movimento de tal legitimação, antecipatório com relação ao “reinado” do samba do Estácio a partir da década de 30 (Menezes Bastos, 2005).

Zalko, Nardo. 2001. *Paris / Buenos Aires: um siglo de tango*. Buenos Aires: Corregidor.

Os sentidos na produção artística do Coral Cênico Cidadãos Cantantes

Julio Cezar Giudice Maluf

Marisa Trench de Oliveira Fonterrada

juliomaluf@terra.com.br (IA/UNESP)

Resumo: Nesta pesquisa investiga-se a atuação do Coral Cênico Cidadãos Cantantes, grupo vinculado à ONG “SOS Saúde Mental, Ecologia e Cultura” que conta com o apoio técnico do CECCO – Centro de Convivência e Cooperativa Parque Ibirapuera, ligado à Coordenadoria de Saúde de São Paulo – Subprefeitura Vila Mariana. O Coral Cênico segue os princípios do CECCO, que desenvolve políticas públicas de inclusão social pela convivência de diferentes atores sociais, agregando pessoas que passam ou passaram por algum sofrimento mental com o público que geralmente frequenta os espaços de lazer e cultura da cidade, visando a constituição de grupos heterogêneos em torno de uma tarefa comum, utilizando-se de espaços públicos, tais como parques e centros culturais, no desenvolvimento de suas atividades. O objetivo da referida pesquisa foi descrever o que é e como se desenvolve o processo de trabalho do Coral Cênico Cidadãos Cantantes, para melhor entendê-lo e interpretá-lo dentro de seu contexto cultural. Para se discutir a respeito da interface possível entre canto coral, arte e saúde na contemporaneidade, utilizou-se das idéias de Samuel Kerr, Ana Mae Barbosa, Elizabeth M. F. Lima, Peter P. Pelbart e Foucault, principalmente pela conformação do conceito de biopolítica, que propõe uma sociedade na qual o controle, a categorização e a vigilância estão cada vez mais presentes. Este estudo recupera o sentido da arte como um atributo humano capaz de transformar atitudes, lugares do saber, lugares de existência e, por consequência, capaz de alterar a qualidade de vida dos participantes envolvidos nesse processo.

Palavras-chave: Coral. Processo de criação musical. Políticas públicas. Inclusão social.

Os sentidos na produção artística do Coral Cênico Cidadãos Cantantes

O Coral Cênico Cidadãos Cantantes é vinculado à ONG “SOS Saúde Mental, Ecologia e Cultura” e ao CECCO – Centro de Convivência e Cooperativa Parque Ibirapuera - Coordenadoria de Saúde da Subprefeitura de Vila Mariana, São Paulo. Desde seu nascimento, em 1992, realiza seus ensaios no Centro Cultural São Paulo (CCSP); sua equipe é composta por funcionários do CECCO e profissionais voluntários do campo das artes.

O Coral Cênico segue os princípios do CECCO, desenvolvendo políticas públicas de inclusão social pela convivência entre diferentes atores sociais, agregando pessoas que passam ou passaram por sofrimento mental com o público que frequenta espaços de lazer e cultura da cidade, construindo um grupo heterogêneo com propósito comum, ocupando espaços públicos no desenvolvimento de suas atividades.

O objetivo da pesquisa foi descrever o processo de trabalho do grupo, para melhor entendê-lo e interpretá-lo em seu contexto cultural. Para atingir tal objetivo analisou-se o processo de construção artística do Coral, enfatizando-se repertório, ensaios, apresentações, rotei-

ros temáticos, assim como também, o perfil dos cantores, o uso do espaço cultural, o estigma da exclusão, a convivência, a troca de singularidades, as diferenças interpessoais e a socialização no grupo.

A metodologia aplicada foi a dos estudos da Vida Cotidiana (PAIS, 2003), que, além de nortear a coleta de dados, gerou um instrumental para análise dos significados existentes na atividade do Coral, a partir da ótica de seus integrantes em relação ao seu próprio cotidiano e produção.

O processo de construção artística do coral: premissas

O Coral Cênico Cidadãos Cantantes tem como compromisso a produção artística, utilizando-se das linguagens da música e do teatro de maneira articulada. Busca a construção coletiva de um repertório que conjuga os desejos do grupo, tanto no que se refere aos temas abordados e às preferências musicais, quanto às possibilidades técnicas de sua realização.

O grupo é composto por indivíduos que dele se aproximam por motivações particulares, caracterizando-se, atualmente, por ter em seu quadro pessoas de diferentes perfis, entre elas, algumas que passam ou passaram por algum transtorno mental, além de donas-de-casa, empregadas-domésticas, desempregados, pessoas interessadas no aperfeiçoamento artístico, ou provindas de campos de atuação específicos, como, por exemplo, estudantes das áreas de psicologia e artes.

Num grupo com as características apontadas, é importante atentar tanto às dificuldades, quanto às potencialidades dos participantes. Para isso, foi necessário desconstruir alguns conceitos prévios acerca do trabalho Coral, que tem a homogeneidade sonora como meta, ou mesmo alguns conceitos acerca da afinação e de se ter “boa voz para cantar”. O Grupo se propõe a trabalhar *com* as diferenças e não *apesar* delas. Julga-se que este conceito seja atual e necessário para a construção de uma sociedade mais tolerante do que aquela em que vivemos, que inclua diferenças a partir da invenção de novos agenciamentos nas relações.

Algumas das singularidades do Coral Cênico Cidadãos Cantantes destacadas pelos próprios integrantes nas entrevistas foram: heterogeneidade do grupo; caráter aberto do trabalho, vínculo direto do local de trabalho com a cultura; inclusão de portadores de sofrimento mental ou outras necessidades especiais; estímulo à pesquisa e participação de todos na criação; acolhimento do grupo e “entrega” dos participantes ao trabalho.

Deve-se destacar que o grupo não quer que sua produção seja vista com condescendência pelo público, revelando um desejo de que o trabalho seja avaliado por sua qualidade intrínseca, e não por *quem* o faz.

Trato com as diferenças dentro da produção musical

O processo de construção do repertório contempla a discussão em conjunto, trazendo à tona assuntos de interesse do grupo num dado momento. Em geral, combina composições ou poesias criadas pelos próprios integrantes do grupo, com músicas “consagradas” no contexto da cultura brasileira, provindas do cancionário popular, do folclore ou da chamada MPB.

Busca-se, também, na pesquisa de repertório, valorizar as potencialidades individuais, como, por exemplo, a de fazer um solo, falar um texto, tocar um instrumento, ou dançar.

Um exemplo deste investimento foi a assimilação no repertório de algumas composições de seus integrantes. Isto trouxe ao grupo uma maneira muito peculiar de cantar e atuar, o que possibilitou criar identidade e dar ênfase ao caráter singular desse trabalho, a partir de uma real possibilidade de troca de potenciais criativos, subjetividade e consciência do outro. Tal experiência proporcionou maior liberdade ao Coral, dispensando modelos e normas preestabelecidas, ao mudar o foco do campo da interpretação para o da criação.

Cruzamento entre prática e teoria

Para se discutir a respeito da interface possível entre arte e saúde na contemporaneidade, utilizou-se das idéias de Elizabeth M. F. Lima, Peter P. Pelbart e Foucault, principalmente pela conformação do conceito de biopolítica, pelo qual se vislumbra uma sociedade onde o controle, a categorização e a vigilância estão cada vez mais presentes, assim como se constata, em via contrária, a existência de uma força de resistência no sentido da valorização da vida como movimento e transformação.

No que se refere à prática do canto coral com grupos heterogêneos, e trabalhos de arte realizados por minorias, o apoio foi encontrado em Samuel Kerr, regente coral, e no pensamento da arte-educadora Ana Mae Barbosa, em sua crítica à cultura hegemônica quanto a dificuldade de reconhecimento de outras manifestações culturais como formas artísticas.

O perfil heterogêneo dos integrantes do grupo, em princípio, colocado como mais um dos aspectos a serem investigados, no decorrer do trabalho, tornou-se um dos pontos principais da pesquisa, suscitando a questão da positividade da heterogeneidade para a vida e a própria criação artística, uma vez que a arte é geradora de movimento e inquietude, o que a aproxima da vida.

Entende-se a experiência do Coral Cênico como representante dessa resistência, ao propor a transformação da negatividade da ação do biopoder - poder *sobre a* vida - em positividade da biopotência - poder *da* vida. (FOUCAULT, 1985 : 135-6; LIMA, 2003; PELBART, 2003).

Referências citadas

- Barbosa, A. Mae. 1998. *Tópicos Utópicos*. Belo Horizonte: C/ Arte.
- Fonterrada, Marisa. 2004. *O lobo no labirinto: uma incursão à obra de Murray Schafer*. São Paulo : Editora UNESP.
- Foucault, Michel. 2000. *Doença mental e psicologia*. 6 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- _____. 1985. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 6 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Kerr, Samuel; Breim, Ricardo. 1989. *Monitores Corais*. São Paulo:Secretaria de Estado da Cultura.
- Kerr, Samuel. 2000. *História da Atividade Musical na Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo*. São Paulo: EDICON.
- Lima, Elizabeth. M. F. de A. 2003. “*Desejando a diferença: considerações acerca das relações entre os terapeutas ocupacionais e as populações tradicionalmente atendidas por estes profissionais*”. *Revista de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo*. Publicação do Centro de Docência e Pesquisa em Terapia Ocupacional da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo/ FMUSP, v.14, nº2, p.64 – 71.
- Pais, José Machado. 2003. *Culturas Juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Pelbart, Peter Pál. 1998. “*Teatro Nômade*”. *Revista de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo*. Publicação do Centro de Docência e Pesquisa em Terapia Ocupacional da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo/ FMUSP, v.9, n.2, p.62-9.
- _____. 2003. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras.
- Schafer, R. Murray. 1991. *Patria and the Theatre of Confluence*. Indian River: Arcana.

¿ONGizados o no ONGizados? Redefiniciones en etnomusicología

Carlos Federico Sammartino

fedesamm@fullzero.com.ar (CONICET-ACC)

Resumo: O trabalho atual investiga a perspectiva que poderia ser aberta dentro do etnomusicologia, por causa de um fenômeno que se espalhou muito nestes anos: o financiamento na parte do estado, das ONG's ou das fundações, dos projetos que têm como o objetivo a solução de problemas sócio-econômicos nas comunidades com deficiências estruturais, usando-se como ferramenta a música. Este contexto levanta um dilema para a disciplina, no sentido que torna possível o financiamento de projetos da investigação, mas ao custo de uma redefinição dos conceitos, dos métodos e dos objetivos do etnomusicología. Assim, por exemplo, os organismos financeiros perseguem resultados quantitativos antes dos qualitativos; ou compreendem a música em um sentido reificado, como um produto que resolve problemas, subordinando conseqüentemente a experiência estética e o poder crítico que aquele pode ter.

Fazendo à maneira do exemplo dos artigos de Geroge Yudice - "*O Funkización de Rio*" e "*A cultura ao serviço da justiça social*" - e meu próprio trabalho ao *Estancia La Candelaria* - região fazendeira ao noroeste de Córdoba-, eu analisarei se estes tipos de financiamentos condicionam ou abrem as novas perspectivas na etnomusicología; eu exporei a maneira em que repercute nas comunidades estudadas; também eu estou examinando o problema na atitude do pesquisador no campo; e, por último, para discutir alguns aspectos na política do etnomusicología, para dentro da disciplina, tanto quanto em sua definição na frente da sociedade.

Durante la década del '90, el paradigma neoliberal hizo furor en toda Latinoamérica. La puesta en marcha de las políticas que dictaba el 'Consenso de Washington' (Williamson, 2002) traslucía, tras el manto de la retórica falaz del desarrollo, un nuevo embate colonizador y la reformulación de las estrategias de dominación sobre las millones de personas que viven en este lugar del mundo. Las crisis en México, Brasil y Argentina, son una muestra de lo que dejó a su paso la aplicación de las recetas neoliberales: marginalidad extrema; superexplotación de los trabajadores; agudizamiento de la violencia; depredación de los recursos naturales; privatización de las empresas públicas; el condicionamiento del desarrollo al pago de la deuda externa; la ampliación vergonzosa de la brecha entre ricos y pobres (ver CEPAL 2001).

Con el estado reducido al mínimo, el trabajo de algunas ONG's intentó paliar las condiciones socioeconómicas de los grupos poblacionales más castigados por el neoliberalismo. Apropiándose -a través de su reformulación- del concepto gramsciano de 'sociedad civil'¹⁴, estas instituciones intentan incorporar a los sectores más pobres a la sociedad capitalis-

¹⁴ Para Antonio Gramsci, la 'sociedad civil' es el conjunto de instituciones intermedias entre la clase dominante y la clase dominada, que someten a los individuos a través del consentimiento -la coacción queda reservada a la 'sociedad política o Estado' (Gramsci, 2004a; 2004b: 16). En el proyecto político de Gramsci, la sociedad civil es funcional al capitalismo con lo cual debe ser desplazada. En cambio, las ONG's se consideran la encarnación de la sociedad civil. Ver González Bombal y Roitter, 2003.

ta. Por esta razón, varias ONG's han sido el blanco de numerosas críticas¹⁵.

Los proyectos que abordan la cultura y la identidad son dos de las principales áreas que financian las ONG's. Por lo que la música se constituye en un espacio específico de acción y con ciertas características que facilitan la dinámica de trabajo colectivo. En este sentido, la utilización y aplicación de ciertas nociones propias de la etnomusicología podrían articular este tipo de trabajos con la investigación etnomusicológica. Por otra parte, el desfinanciamiento generalizado de universidades, institutos de investigación o centros de estudio, inherente a las políticas neoliberales (Ver García, 2004/2005), ha llevado a que el financiamiento de las ONG's o fundaciones se constituyan en una alternativa para el desenvolvimiento del trabajo académico.

Frente a esta situación, vale la pena preguntarse si el compromiso activista de la etnomusicología, financiado por ONG's, fundaciones o instituciones de ese tipo abren nuevas perspectivas para el desarrollo de la disciplina o si, por el contrario, tales organismos imponen demasiados condicionamientos en el transcurso de la investigación limitando así su efectividad. En otras palabras, las características de un trabajo de activismo social, insertado en y financiado por alguna ONG, que, además, ya tiene un programa definido previamente, merecen una reflexión sobre los a priori y presupuestos que imponen al investigador, los cuales, probablemente, tengan poco que ver con su formación académica y con los que deberá lidiar para poder acceder al financiamiento.

Algunos de los condicionamientos que pueden llegar a imponer este tipo de instituciones, son la tendencia a reificar lo que es la música y la función que debe cumplir, el predominio del análisis cuantitativo antes que cualitativo, la tendencia a priorizar los aspectos políticos, sociológicos y económicos por sobre el análisis musical o que el proyecto de investigación adquiera las características de un proyecto I+D (investigación y desarrollo).

Aunque estas cuestiones pueden ser consideradas como coyunturales o intrascendentes para la etnomusicología, creo que su tratamiento contribuye al debate en la redefinición de algunos conceptos, metodologías y objetivos de la Etnomusicología Aplicada. En este sentido, quisiera ahora discutir sobre tres cuestiones que plantean ciertos dilemas en trabajos de este tipo, para sugerir algunas propuestas en su abordaje.

En primer lugar, quisiera señalar la repercusión que tienen este tipo de trabajos en las

¹⁵ Entre otros reparos, se las señala como funcionales al proyecto neoliberal, ya que se hacen cargo de los problemas de índole social que debe solucionar el estado; los programas son evaluados por los benefactores extranjeros y no por las comunidades a las que ayudan; se las suele culpar por no traspasar los síntomas superficiales de la pobreza, ignorando así las razones de las condiciones de dominación (ver, Petras, 2000). No obstante, no todas las ONG's deben ser medidas con la misma vara.

comunidades participantes. Generalmente, estas comunidades pertenecen a sectores marginales de la sociedad, que se constituyen en el blanco de las políticas asistencialistas. Tales políticas fomentan el individualismo entre los sujetos, inhibiendo la iniciativa colectiva. Asimismo, los sucesivos desengaños que han sufrido los convierte en sujetos desconfiados frente a las propuestas que plantean una mejora en su situación (Lanzetti y Sammartino, 2003: 32-33).

Una alternativa viable para superar esta dificultad, sería considerar, en primer lugar, a la práctica musical como una experiencia colectiva, al decir de Merriam, hecha por personas para otras personas (1964: 6); y, en segundo término, hacer uso de la propuesta metodológica de la “investigación de acción participativa” estimulando la construcción colectiva del conocimiento (Cambria, 2004). De ese modo, se modela un contexto que cuestiona las estrategias desplegada por las políticas paternalistas, posibilitando el trabajo colectivo.

En la experiencia que estamos llevando a cabo en Estancia La Candelaria¹⁶ desde el año 2002, la combinación de estas dos perspectivas resultó en la revalorización del repertorio folclórico de los pobladores, conduciendo a la revalorización de su subjetividad, es decir, del ser humano. Llevando a cabo actividades como la recopilación conjunta del repertorio de la zona, discusiones sobre ese repertorio, la comparación con otros estilos musicales, la participación de los guitarreros e investigadores en fiestas públicas o privadas y el registro fonográfico y audiovisual, condujeron positivamente hacia una mayor valorización de la persona.

En términos de Pierre Bourdieu, los agentes han incrementado su capital simbólico, lo que les permite proponer una visión del mundo alternativa legítima (2000: 140). Como la valorización parte del trabajo grupal, tal visión es colectiva, lo que los coloca en una situación eminentemente política (Bourdieu, 2000: 137). Así, puede inferirse la dinámica solidaria y la fuerza política de la práctica musical, que, aparentemente, se encuentra totalmente alejada de un interés político particular (ver Grüner: s/f).

Una segunda consideración que quisiera discutir es sobre la actitud adoptada por el investigador en trabajos de este tipo. Cierta experiencia señala que cuando el investigador adopta el compromiso de contribuir al mejoramiento de la situación socioeconómica de los sujetos con los que trabaja, trata de ubicarse en un plano de horizontalidad. Así, pretende matizar una serie de distinciones de diferente tipo: académico-lego, urbano integrado-urbano marginal/rural; diferencias de sexo, edad, clase social o ideológicas. En la descripción que

¹⁶ Estancia La Candelaria se encuentra a 120 Km. al NO de la ciudad de Córdoba. En la zona viven alrededor de 50 familias, de un modo disperso en una zona de unos 400 km². Carecen de los servicios básicos y la principal actividad económica es la explotación ganadera en pequeña escala. A fines del año 2000, la capilla fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, lo que ha instalado la idea del Turismo Cultural como panacea para el desarrollo económico.

realiza George Yúdice sobre las políticas de inclusión social llevadas a cabo por el Grupo Cultural Afro-Reggae (GCRA) (2002: 137-197), la interacción entre personas de diferentes clases sociales, de disímil formación académica o trayectoria laboral, la integración, a pesar del esfuerzo desplegado, no se concreta acabadamente. Algo similar me sucede en Estancia La Candelaria después de cuatro años de trabajo. A manera de ejemplo, las diferencias de género todavía son una dificultad para que yo pueda entablar un diálogo con las mujeres entre 20 y 40 años. Por eso mi compañera de trabajo era la encargada de dialogar con ese grupo.

Como instancia superadora, puede ser útil la experiencia de los psicólogos, comunicadores, trabajadores sociales y agrónomos que trabajan en las organizaciones campesinas de Córdoba. Partiendo de la noción que plantea Paulo Freire bajo el término compuesto de “educador-educando con educando-educador”, los profesionales que trabajan junto a los campesinos, se consideran a si mismos trabajadores del campo y que juntos van construyendo la lucha por sus derechos. De ese modo “ambos se transforman en sujetos del proceso en que crecen juntos y en el cual ‘los argumentos de autoridad’ ya no rigen” (Freire, 2003: 86) y las diferencias se matizan en pos de la lucha que los congrega¹⁷.

El tercer punto hace referencia a la política de la etnomusicología, tanto en su dimensión interna como en su configuración hacia la sociedad. Evidentemente, la discusión de este tema superaría largamente el espacio de esta exposición, por lo que quisiera resaltar algunas cuestiones que surgen de manera inmediata en este tipo de trabajos.

Hacia dentro de la disciplina, creo que la etnomusicología aplicada y, especialmente, la formulación de la metodología de “investigación de acción participativa”, ponen en cuestión varios supuestos ya instalados en la etnomusicología. Trabajos de este tipo integran efectivamente el anhelo histórico de la etnomusicología de conducir un trabajo interdisciplinario. Además, se conducen en pos de un conocimiento subalterno efectivo y de pleno derecho. Por otra parte, la experiencia de GCAR muestra algunas señales de acción y crítica hacia los problemas que subyacen al fenómeno de la World Music (Yúdice, 2002: 188-195). En 2001, Afro-Reggae grabó su disco *Nova Cara*, producido por Caetano Veloso para el sello Universal Records. Con el objetivo de evitar una posible cooptación de la multinacional, conforma la productora independiente Afro-Reggae Produções Artísticas. Esta iniciativa le permite a GCAR articular la política cultural de “cultura es autoafirmación” con el financiamiento de los proyectos de desarrollo social en las favelas y así formular un espacio “con el potencial de

¹⁷ En este sentido, la adaptación que hacen Vich y Zavala de la noción gramsciana de intelectual, en sus estudios de la oralidad en las culturas subalternas, abre perspectivas interesantes y complementarias a las realizadas por Freire sobre la actitud del investigador que trabaja con músicas de tradición oral (Vich y Zavala 2004: 99-108).

definirse éticamente desde prácticas que no sean oligopólicas” (Ochoa, 2003: 73).

En cuanto a la política de la etnomusicología en su configuración hacia el exterior, estas experiencias son una oportunidad para la articulación entre los conocimientos producidos por los etnomusicólogos y la sociedad, mediados por el trabajo enmarcado en una ONG. En el trabajo que llevamos a cabo en Estancia La Candelaria, los dos primeros años los focalizamos en la escuela rural “Patricias Argentinas” de Estancia La Candelaria. Así, los docentes, alumnos, familiares y pobladores de la zona, fueron los protagonistas en la configuración de los conocimientos, las actividades desarrolladas y los resultados del proyecto desplegado.

Por otra parte, la etnomusicología puede hacer uso de los resultados obtenidos para la formulación de políticas culturales. El GCAR plantea dos requisitos básicos en la formulación de dichas políticas: por un lado, deben estar enmarcadas en un plan integral de desarrollo humanamente sustentable, ya que de nada sirve revalorizar la cultura, si a las personas no se les respetan los derechos humanos básicos de salud, educación, justicia y trabajo (Yúdice, 2002: 188). En segundo lugar, las políticas culturales se deben apartar de la tendencia a las actitudes moralizantes, negando las causas de la pobreza para quedarse solamente en un relato de autosuperación de las comunidades pobres. El GCAR, por ejemplo, centra sus críticas en los “privilegios de clase, el racismo, el sexismo, la homofobia y la corrupción política” (Yúdice, 2002: 194). De tal manera, las actividades del GCAR ponen en evidencia las razones profundas de la dominación y la pobreza, siendo sus logros “superiores a los producidos en la favela por los políticos populistas, los narcotraficantes o las ONG” (Yúdice, 2002: 196).

A modo de conclusión parcial, quisiera retomar el dilema que plantea el financiamiento por parte de instituciones del tercer sector a la investigación etnomusicología y las reformulaciones que deben tenerse presente, al menos para el desenvolvimiento de la etnomusicología aplicada. El principal riesgo que supone este tipo de trabajos es el de ser cooptado por el neoliberalismo. En efecto, las ONG’s, en el contexto actual, tienen un doble origen: “primero, en la necesidad del neoliberalismo de estabilidad y legitimación política; segundo, en la organización de los ciudadanos para preservar la supervivencia frente al ajuste estructural” (Yúdice, 2002: 195). Para contrarrestar esta posibilidad, Yúdice apela a una adaptación del tipo de agencia que plantea Bajtín: las acciones nunca son enteramente propias, sino una rearticulación de los lugares de encuentro con otras iniciativas, acciones, políticas, etc. De ese modo, las estrategias en la lucha para no ser cooptados por el neoliberalismo resulta indispensable operar en las zonas de contacto con programas que coincidan con el proyecto propio. Este tipo de aplicaciones de la etnomusicología se encuentra marginada (Cambria, 2004), pueden ser un camino alternativo para superar, según Bruno

Nettl, el “lugar de descanso” en el cual se haya actualmente la disciplina (Cruces y Pérez, 2003). La puesta en marcha de proyectos de este tipo en varios países latinoamericanos, ya sea en el seno de la disciplina o de un modo más informal, son indicios de que estas experiencias merecen ser fortalecidas, al menos considerando el contexto de crisis de nuestros países.

Para finalizar, vale la pena plantearse si este tipo de experiencias carecen de la objetividad necesaria en un trabajo académico. Si, como lo plantea Michel Foucault, enunciar la verdad es una cuestión de “regímenes de verdad”, sobre todo en aquellas disciplinas “dudosas” como la etnomusicología, la objetividad tendrá más que ver con el conocimiento de “las reglas de formación de los enunciados que son aceptados como verdaderos” (Foucault, 1992: 188), antes que con un tipo determinado de aproximación al objeto de estudio o de grado de compromiso con los sujetos con los que se interactúa. Eventualmente, prefiero experiencias sospechosas de subjetividad a causa de que el investigador reproblematisa la realidad, para “participar en la formación de una voluntad política” (Foucault, 1999: 378); y que en su esfuerzo en decir la palabra legítima, a través de la acción y la reflexión, en un diálogo sincero entre seres humanos, esa subjetividad, al menos, se justifica por ser un paso más para eliminar la dominación que hiera nuestra sensibilidad.

Referencias citadas

- Bourdieu, Pierre. 2000. “Espacio Social y poder simbólico” en: *Cosas Dichas*. Barcelona: Gedisa, 127-142.
- Cambria, Vincenzo. 2004. Etnomusicología Aplicada e “Pesquisa Ação participativa”. Reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária no Rio de Janeiro. En *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Rio de Janeiro.
- Cepal. 2002. *Anuario Estadístico de América Latina y el Caribe 2001*. <http://www.eclac.org/cgi-bin/getProd.asp?xml=/publicaciones/xml/1/9621/P9621.xml&xsl=/deype> [Consulta: 15/06/2006]
- Cruces, F. y Pérez, R. 2003. “Un lugar de descanso -y perplejidad- Conversación con Bruno Nettel y José Jorge de Carvalho”, en: *Revista Transcultural de Música*. Nº7.
- Foucault, Michel. 1992. “Verdad y Poder”, en: *Microfísica del Poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.
- Foucault, Michel. 1999. “El cuidado de la verdad”, en: *Estética, Ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- García, Miguel Ángel. 2004/2005. “La musicología y la crisis: una paradoja” en: *Revista Argentina de Musicología*. Nº 5-6: 11-13.
- González Bombal, I. y Roiter, M. 2003. Ideas sobre sociedad civil. Pasado y Presente. En *Actas IV Conferencia Regional ISTR-LAC*. San José de Costa Rica.
- Gramsci, Antonio. 2004. *Cartas desde la cárcel*. 1984. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Gramsci, Antonio. 2004. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. 1984. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Grüner, Eduardo, s/f. "Foucault: una política de la interpretación", en: Foucault, M. *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto.
- Lanzetti, L. y Sammartino, F. *Relevamiento Etnomusicológico de una región del NO cordobés en pos de la reconstrucción identitaria de esa región*. (Informe Final, Sistema de Becas de Extensión). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Merriam, Alan. 1980. *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press.
- Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Petras, James. 2000. "Las dos caras de las ONGs. ¿Promotoras de la solidaridad o instrumentos funcionales al neoliberalismo?" *Umbrales*. Año 7. N°14. 66-67.
- Sammartino, Federico. 2006. Un caso de compensación simbólica: el uso y apropiación del repertorio folclórico en Estancia La Candelaria. En: *XVII Conferencia de la AAM y XIII Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires: AAM.
- Vich, V. y Zavala, V., 2004. *Oralidad y Poder. Herramientas metodológicas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Williamson, John. 2002. "What Washington Means by Policy Reform". *Institute for International Economics*. <http://www.iie.com/publications> [Consulta: 13/08/2006].
- Yúdice, George. 2002. *El Recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Editorial Gedisa.

A relação palavra e música na produção musical nordestina e nas cantigas trovadorescas

Nivea Lazaro dos Santos

nivea.lazaro@gmail.com (UFF)

Resumo: Em tempos idos, as fronteiras entre palavra e música fluíam nas peças literárias e musicais de forma quase uníssona. Diversas são as características reveladas pela música nordestina e as cantigas trovadorescas convergindo para uma mesma direção sobre tal fenômeno. Nestes dois estilos musicais, a relação palavra e música se entrelaça com as marcas de uma oralidade que diminui o distanciamento entre palavra e música. Assim, uma breve reflexão em torno do conceito de oralidade se faz importante para que se determine a maneira de observar tal relação na produção musical nordestina e nas cantigas trovadorescas. Observando as implicações desta relação na música nordestina e nas cantigas medievais, percebe-se que ela remete à própria execução da obra de arte e ao modo como é composta, apontando maiores esclarecimentos se dão a comunicação e composição das obras poético-musicais.

Palavras-chave: Oralidade. Música Nordestina. Cantigas Trovadorescas.

Os limites entre a literatura e a música nem sempre foram tão demarcados e claramente delimitados, principalmente no que tange à *performance*. Isto acontecia na Idade Média, quando os ofícios do poeta e do trovador se confundiam mutuamente. Com a modernidade, surge a distinção literatura/palavra e música, alargando ainda mais a distância entre estas artes.

O presente trabalho propõe reunir a palavra à música, buscando novamente o ponto de interseção entre esses elementos que, dado o distanciamento embutido na conceituação dos campos de estudo a que pertencem, fazem passar despercebidas as implicações que o amálgama entre estes desperta no processo de composição, na *performance* e na apreciação das obras literárias e musicais de tradição oral. Uma melhor compreensão de como música e palavra se encontram, se entrelaçam, se dispersam e se separam aponta para maiores esclarecimentos sobre a performance e, até mesmo, o processo de composição musical.

Torna-se necessário, assim, refletir sobre o próprio conceito de oralidade e confrontá-lo com a música nordestina e medieval. Em tais obras, revela-se um material rico o bastante para observar marcas que, não raro, convergem para um mesmo ponto de partida sobre oralidade.

Busca-se, com tal reflexão, favorecer o entendimento de como limites entre palavra e música podem elucidar questões sobre a performance e também o próprio processo de composição musical.

1. Do conceito de oralidade

Para muitos, o conceito de oralidade remete, em primeira instância, à oposição entre o que é de caráter estritamente oral e o que é eminentemente escrito. No entanto, é freqüente associar o termo "oralidade" ao que é incivilizado e primitivo, premissa criticada por Rosalind Thomas¹⁸ em seu livro sobre oralidade na Grécia antiga.

Sobre este conceito, a autora afirma:

O termo "oralidade" é especialmente propício à imprecisão. "Oral" significa essencialmente "por palavra falada", sem escrita. Portanto, "oralidade" deveria significar estritamente o hábito de apoiar-se inteiramente na comunicação oral, em vez da escrita." E ainda: "a comunicação oral significa comunicação por palavra falada, apenas. Então, cabe a pergunta: o que dizer da comunicação que se dá pela palavra "antada"

Thomas verifica a presença de vários graus de oralidade, cujas fronteiras por vezes se confundem. Em seus estudos, a autora distingue três componentes de oralidade: comunicação oral, composição oral e transmissão oral.

À primeira impressão, a distinção de Thomas revela um ponto de vista antropológico. Enveredando por outras nuances do termo, Paul Zumthor classifica oralidade em termos de contato e influência de uma sociedade ou indivíduo com a escrita. Assim, verificam-se três tipos de oralidade: primária, mista e segunda. Na primária, não há nenhum contato com a escritura e a base da informação se dá por via exclusivamente oral; na oralidade mista, a influência da escrita é parcial, atrasada e externa; na segunda, "toda expressão é marcada mais ou menos pela presença da escrita" (ZUMTHOR, 1993: 18).

Ainda segundo o autor, a presença da voz no texto traça os "signos de uma intenção". As características declamatórias, reveladas por indicações diversas, nos textos medievais apontam para uma forma, um padrão de *performance* na declamação que, de acordo com estas mesmas indicações, revela uma aproximação maior ou menor com o canto. Tais indicações Zumthor define como índices de oralidade. São estes que sugerem ser a voz um elemento importante e constitutivo do significado do texto.

Neste sentido, a relação entre palavra e música assume uma definição ainda mais estrutural. Se por um lado estudos de folcloristas como Câmara Cascudo e Leonardo Mota (para citar alguns expoentes) abriram caminho para verificar as imbricações desta associação, é relevante e oportuno, por outro, observar outros aspectos mais formais dessa relação.

Ao considerar a oralidade em seu aspecto mais formal, apresenta-se um dos hemisférios da questão, que se opõe a uma oralidade de significância mais discursiva e conteudística.

¹⁸ Thomas, Rosalind. 2005. *Letramento e Oralidade na Grécia Antiga*. São Paulo: Odysseus.

Para compreender como tal relação se estabelece na música nordestina e como ela se relaciona com as cantigas trovadorescas, é preciso considerar ambas as acepções.

2. A marca da oralidade na música nordestina e nas cantigas trovadorescas

Primeiro, qual são as semelhanças entre ou razões para que se trate de música nordestina e cantigas trovadorescas em um mesmo plano?

No que diz respeito aos domínios da palavra, as referências da cantoria nordestina, por exemplo, aproximam-se das obras medievais. A poética, segundo Cascudo, foi a "forma mais ampla e popular trazida d'Europa" (RAMALHO, 2000). Difundiu-se para nós o modelo narrativo que caracteriza a poesia popular nordestina e está presente nas cantigas de Santa Maria, por exemplo, e, ainda, a prática da improvisação da unidade música/poesia e o jogo de rimas das estrofes, adquirido na Espanha islamizada, aproximadamente no século IX¹⁹. Isso sem contar os elementos estritamente sonoros que fogem ao escopo deste trabalho. Enfim, preservadas as suas diversas especificações e distância no tempo, são diversos os pontos de interseção entre os dois estilos musicais.

O caminho desta análise propõe concentrar música nordestina em termos cronológicos, considerando artistas contemporâneos com aproximadamente 20 anos de carreira, como é o caso de Elomar Figueira, Eugênio Avelino (Xangai), Teca Calazans, dentre outros. São artistas que usufruem de alguma repercussão pública, embora não lhes ocorra nenhum tipo de superexposição midiática. Quanto às cantigas, as ibéricas estreitam ainda mais os laços entre a tradição trovadoresca e a música produzida no nordeste brasileiro.

A primeira observação a respeito da linguagem da música nordestina é enunciada por Elomar: "uma vez que eu canto em linguagem dialetal sertaneza" (ELOMAR, 1984. Faixa 9).

Como seria essa linguagem dialetal "sertaneza"? Nas canções de Elomar, diversas marcas apontam para a história da própria língua portuguesa. Em *Faviela*²⁰, há nos vocábulos "lûa", "madîa", "mîa" e "cumpaîa" uma nasalização que remonta ao português arcaico (TARALLO, 1994); são formas também encontradas nas cantigas²¹: "grãadeces", "perdôados", "bôa".

Sobre a escolha deste falar, é o bardo nordestino que justifica: "Então decidi que, ao tratar de temas ligados à sociedade rural, dos roçadianos, sempre iria escrever na sua variação lingüística." (ELOMAR in GOBBI, 2005).

¹⁹ Ramalho, Elba Braga. 2000. Cantoria Nordestina: música e palavra. São Paulo: Terceira Margem.

²⁰ Elomar. 1984. Cantoria 3. Rio de Janeiro: Kuarup. 1 CD

²¹ Música Antiga da UFF. 1996. Cânticos de amor e louvor. Rio de Janeiro: E&G Studio. 1 CD.

Em ambos estilos, o modo de falar cumpre um papel bem evidente na música. Para Zumthor: "é um ato fisiológico, momento concreto em que a voz 'desperta a forma'" (ZUMTHOR, 1993: 183).

Nos estudos do mesmo autor, verifica-se a presença de expressões facilmente encontradas na poesia medieval, as quais indicam esse amalgamento entre palavra e canto: "eu ouvi ler e cantar", "eles contam e cantam" (ZUMTHOR, 1993: 184), relacionando o canto com a narrativa.

Na cantiga *Puestos estan frente a frente*²², por exemplo, a disposição dos versos segue a marcação da divisão rítmica em quatro, comportando versos octossílabos. No entanto, a canção não restringe seu estilo narrativo, que apresenta pausas próprias do discurso falado.

Quanto ao refrão, este frisa o aspecto mnemônico da música, veicula e concentra a ideologia presente na peça musical. Nas cantigas, constituía-se elemento unificador, chamando o público à participação na *performance* musical. Observe-se o uso do refrão na canção *Fé na Santa Sagrada Escritura*²³, escrita por Xangai e Antônio Carlos Marques Pinto. O próprio título da canção constitui o refrão, que separa a música em etapas, em que a importância da fé é sempre retomada, enfatizada. Em todas as repetições, verifica-se uma forte marcação instrumental que foge ao padrão de sua divisão rítmica, no intuito de flexibilizar uma disposição métrica do verso muito mais sujeita à fala que à música.

3. Performance, composição e comunicação na música nordestina e nas cantigas. Algumas considerações

Se a voz acrescenta à poesia o caráter musical da obra, a performance é, sem dúvida, o espaço da comunicação, transmissão e – por que não dizer? – da criação.

Para culturas cuja oralidade é mista, ou primária, não se pode tomar o intérprete por mero reproduzidor de um discurso poético-musical. Ele é também um criador. Entretanto, para culturas alfabetizadas, cujo momento histórico já dispõe de diversos tipos de registros (partitura, gravações, vídeos), poder-se-ia delimitar as fronteiras entre intérprete, compositor e ouvinte?

Em seu livro *Cantadores*²⁴, Leonardo Mota cita a existência de mais de uma versão para vários desafios, confirmando que o esquecimento, neste contexto, surge como espaço inventivo que se imbrica com o ato da *performance*. Assim também, na composição das canti-

²² Música Antiga da UFF. 1998. Música no tempo das Caravelas. Rio de Janeiro: 3D Estúdio, p. 1 CD. Faixa 19.

²³ Pinto, Antônio Carlos Marques; Xangai. 1990-1995. Intérprete: XANGAI. In: Xangai (Eugênio Avelino). Fé na Santa Sagrada Escritura. Rio de Janeiro: Estúdio de Invenções. 1 CD. Faixa 4.

²⁴ Mota, Leonardo. 1976. Cantadores. 4ª ed. Rio de Janeiro: Cátedra.

gas, o intérprete, ao lado do compositor, desempenha um importante papel: com sua voz, dá vida e forma ao texto cuja autoria não é mais relevante que sua execução.

Está aí um dos pontos de divergência na questão da autoria destas. O mesmo fenômeno se contempla no folclore nordestino. A produção atual nordestina se apropria disto: incorpora ditos, provérbios, bordões²⁵ reiterando seus valores, sua ideologia.

Nas cantigas, os refrãos sugerem uma criação que em algum ponto poderia ser coletiva, muito embora não se verifique exatamente o mesmo na atual canção nordestina. Não seriam essas apropriações (alusões a provérbios, ditos populares, entre outros elementos) um elemento marcador do aspecto coletivo no processo de criação bastante recorrente nas canções de domínio popular?

A indagação provoca estudos mais aprofundados sobre o processo de composição no âmbito da música popular, seja ela medieval ou nordestina e contemporânea. No momento, cabe reconhecer os elos entres estes elementos constitutivos da oralidade e de como a música pode reformulá-los.

Referências citadas

- Gobbi, Nelson. 2006 Elomarianas. NordesteWeb Notícias. Curitiba, 20 ago. 2005. Disponível em: <http://www.nordesteweb.com/not07_0905/ne_not_20050820a.htm>. Acesso em: 12 ago.
- Mendonça, Luciana Ferreira de Moura. 2006 *Literatura e Oralidade: da canção poética à canção popular*. Disponível em: <<http://intercom.org.br/papers/xxi-ci/gt04/GT0409.PDF>>. Acesso em: 16 jul.
- Cascudo, Luis da Câmara. 1984. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Itatiaia.
- Priolli, Maria Luisa de Mattos. 1979. *Princípios básicos da música para a juventude*. 32 ed. Rio de Janeiro : Casa Oliveira de Musicas.
- Nunes, José Joaquim. 1928. *Cantigas d'amigo nos trovadores Galego-Portugueses*. Vol. 1. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Barbosa, Maria de Fátima. 2002. “O Romancero Tradicional Popular: origem e permanência no Nordeste do Brasil”. Revista Conceito. <http://www.adufpb.org.br/publica/conceitos/08/art_13.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2006.
- Massaud, Moisés. 1968. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix. 15-39 p.
- Mota, Leonardo. 1976. *Cantadores*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Cátedra.
- Ramalho, Elba Braga. 2000. *Cantoria Nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem.

²⁵ cf. Xangai op. cit., Elomar op. cit.

Thomas, Rosalind. 2005. *Letramento e Oralidade na Grécia Antiga*. São Paulo: Odysseus. 1-42 p.

Tarallo, F. 1990. *Tempos Lingüísticos: itinerário histórico da língua portuguesa*. São Paulo: Ática.

Zumthor, Paul. 1993. *A Letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras.

Discos

Elomar. 1984. *Cantoria 3*. Rio de Janeiro: Kuarup. 1 CD.

Pinto, Antônio Carlos Marques; XANGAI. 1990-1995. Intérprete: XANGAI. In: XANGAI (Eugênio Avelino). *Fé na Santa Sagrada Escritura*. Rio de Janeiro: Estúdio de Invenções. 1 CD. Faixa 4.

Música Antiga da UFF. 1996. *Cânticos de amor e louvor*. Rio de Janeiro: E&G Studio. 1 CD.

Música Antiga da UFF. 1998. *Música no tempo das Caravelas*. Rio de Janeiro: 3D Estúdio, p. 1 CD. Faixa 19.

Think global, act local. MTV Brasil no ar: um estudo de caso identitário

Rosana Aparecida Martins Santos

rosanasantosposse@yahoo.com.br (UBASP)

Resumo: Dentro do quadro de mudanças estruturais por que vem passando o mundo contemporâneo, o presente projeto de pesquisa de Pós-Doutoramento tem por finalidade debater a tensão existente na conceituação teórica global-local. A partir da instantaneidade da informação e a difusão das imagens através da internacionalização da comunicação, em especial a mídia televisiva, tomamos por base o estudo de caso a MTV Brasil, enquanto veículo mediador na reelaboração das identidades locais diante da desterritorialização introduzida pelo processo dos fluxos comunicacionais.

Palavras-chave: Identidade. Mídia. Globalização. Indústria Cultural.

Introdução

Assumimos a hipótese de que, antes de incolor homologação, a fase atual desenvolve uma forte tensão, descentrada e conflitual entre globalização e localização: ou seja, entre processos de unificação cultural – um conjunto serial de fluxos universalizantes – e pressões antropofágicas ‘periféricas’ que descontextualizam, remastigam, regeneram. (Massimo Canevacci. Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais)

Lembro que a mídia estranhou um pouco, mas o público adorou. Tanto que em pouco tempo alguns VJs se tornaram tão ídolos quanto à marca MTV que é sempre bom lembrar é um ícone no mundo todo (...) Fui a primeira brasileira a entrar com a carinha no ar pela MTV Brasil. Se precisar mostrar esse curriculum pra qualquer emissora estrangeira é altamente compreensível o que eu fiz.... (Astrid Fontenelle, apresentadora da Rede Bandeirantes de Televisão, ex-apresentadora da MTV Brasil).

A escola de Frankfurt inaugurou os estudos críticos de comunicação e cultura de massa nos anos 30 com Theodor W. Adorno e Max Horkheimer (1984), no qual sublinhavam os aspectos negativos da modernidade industrial, incapaz de transmitir uma cultura que atingisse os sujeitos em sua profundidade reduzida ao pastiche, ao falso e a padronização superficial. O conceito de indústria cultural surgiu para substituir a expressão “cultura de massa” nas notas anteriores à edição definitiva do livro “Dialética do Iluminismo”. Por intermédio de um modo industrial de produção, todos os bens culturais passam a ser exclusivamente determinados por uma racionalidade técnica – a indústria cultural fornece por toda parte bens padronizados para satisfazer a numerosas demandas - que adquire seu caráter coercitivo sobre os indivíduos que se mostram alienados. Na era da indústria cultural, o indivíduo deixa de decidir autonomamente. O indivíduo encontra-se em poder de uma sociedade que o manipula através

de um modelo de organização social que subjuga seu pensamento crítico - o consumidor não é soberano, como a indústria cultural queria fazer crer, não é sujeito da história, mas o seu objeto.

À medida que a indústria cultural ou cultura de massa se consolida, vemos se manifestar de forma absoluta a derrocada da cultura em mercadoria. Assim, o processo de fabricação vai de confronto com a sacralização da arte, de todo seu papel filosófico-existencial (Matta-Elart, 2000). O modo de produção da cultura passa por um processo de padronização com fins de rentabilidade econômica e de controle social. Isto significa, por sua vez, a dissolução do indivíduo autônomo capaz de produzir uma interpretação clara de si mesmo e da sociedade (Caldas, 2001).

A abordagem da teoria crítica nos fornece um instrumental crítico de análise sobre o discurso ideológico da sociedade capitalista, no âmbito da legitimação de normas e práticas societárias.

A cultura de massa, de acordo com teóricos contemporâneos como Jean Baudrillard e Fredric Jameson, representa em tempos atuais a lógica do consumo da chamada sociedade pós-moderna²⁶.

Nessa concepção de cultura, os meios de comunicação de massa auxiliam a constituir a visão de mundo do indivíduo - o senso de identidade consumado por estilos e modos de vida, bem como pensamento e ideologia -, que figura na retórica da sociedade de consumo a partir do triunfo do vazio e do efêmero ao gerar seres sem profundidade, que pela ação dos media se tornam uniformes. Nesse caso, o pensamento pós-moderno não só declara a obsolescência dos significados em geral, mas também o fim de qualquer referência substancial com o passado. Como se pode notar, assume-se aqui um referencial importante para se pensar a situação cultural na sociedade contemporânea e, sobretudo, o papel dos meios de comunicação. Para Jameson, marxista norte-americano proveniente da crítica literária nas universidades de Yale e Duke, pós-modernismo e capitalismo da mídia são sinônimos. A transformação de objetos de todo tipo em mercadorias (sejam estrelas de cinema, automóveis, sentimentos ou experiência política) ensejam vidas dedicadas ao consumo, necessidades suscitadas e inculcadas pelos meios de comunicação de massa (Featherstone, 1995).

²⁶ De acordo com Douglas Kellner (2000), os termos moderno e pós-moderno são usados para abarcar a diversidade de produtos culturais, fenômenos sociais e discursos teóricos. Para o autor, o conceito pós-moderno exige constante exame no que diz respeito ao seu uso, já que o termo pode indicar fenômenos que são duvidosamente modernos. O termo pós-moderno muitas vezes serve como um marcador semiótico ao indicar a existência de fenômenos que não conseguimos categorizar e que exigem mapeamento e teorização.

De acordo com o filósofo francês Jean Baudrillard (1995), presenciamos a manipulação ativa dos signos e o papel do simulacro no imaginário cultural do capitalismo contemporâneo, no qual cultura de consumo e a televisão produzem excessos de imagens e signos, dando origem a um mundo simulacional que aboliu a distinção entre o real e o imaginário. Para o autor, o ápice derradeiro desse social é o triunfo do mercado que ocasiona a cultura dos signos e a morte do social. Na realidade, o que se vê é a estetização da realidade em que a arte se mistura indissolúvelmente à compra e venda de produtos através da criação de narrativas, que favorecem investimentos imaginários e libidinais dos consumidores em torno das mercadorias.

Dentro dessa linguagem, a Music Television Brasil apostou no formato de comunicação diretamente relacionada com a ascensão internacional de um estilo de vida e forma de comportamento produzidos através de um consumo cultural de imagens, roupas, músicas, signos, *griffes*.

Ritmo e dinâmica são elementos centrais da linguagem *em tv*. A partir da justaposição entre os planos contínuos ou descontínuos, a imagem torna-se fonte de energia. E esta vem do tamanho e da variação da duração dos planos na tela. Quanto menor é a duração, mais frenético é o ritmo e sugere mais intensidade.

Como adverte Zigmunt Bauman (2000), quanto mais à vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais a identidade se torna desalojada de tempo, espaço, memória, costumes, tradições. A identidade do indivíduo urbano parece flutuar livremente (o que nos leva a pensar em identidade no seu plural, ou seja, em diferentes formas do indivíduo se ver e sentir no espaço urbano)²⁷, ao assumir aqui qualidades móveis, disponíveis e cambiáveis.

Não pertencemos inteiramente a nenhum dos grupos de que participamos (...) todas as formas de comunhão são na verdade frágeis e vulneráveis (...) em nenhum grupo sentimos inteiramente à vontade, em qualquer grupo que eventualmente nos acolha sentimos-nos antes como que passando uma noite no hotel ou algumas horas num restaurante do que jantando em casa com a família... (p. 163-164)

Os efeitos da integração e reprodução da nova ordem global fundamentam-se na lógica da curta duração, dissolução e fragmentação da identidade do indivíduo. No admirável mundo novo das oportunidades fugazes e seguranças frágeis, a saturação do universo simbólico daí resultante deixa-nos inertes e apáticos, rendidos à pura reprodução e sem qualquer ou-

²⁷ Ver tb: BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, 110p.

tro referente que não seja as próprias imagens geradas pelos media. A generalidade dos modelos produzidos é ordenada por uma lógica de disciplinamento do corpo social, que pretende remeter a cada indivíduo uma dada posição bem definida na sociedade (enquanto consumidor).

Essa intensa movimentação transnacional de idéias, tecnologias e produtos midiáticos é chamada de fluxos pelo antropólogo indiano Arjun Appadurai. Para se referir às paisagens criadas pelos fluxos midiáticos (paisagens que tanto podem ser exteriores quanto interiores aos sujeitos), o autor lança mão do conceito de *mediascape*. Os *mediascape* abrem a possibilidade de se criarem comunidades imaginárias globais, a partir da disseminação planetárias de mensagens. Contudo, adverte Appadurai (2001), longe de mostrarem ser o ópio do povo, os *mass media*, na sociedade contemporânea, podem ser processados pelos indivíduos e pelos grupos de uma maneira ativa e crítica.

Nesse contexto, portanto, torna-se de vital importância entender o papel assumido pela cultura midiática – cultura dominante hoje em dia, no que diz respeito ao seu poder de socialização e de identificação, partir do impacto assumido na formação cultural de um grande número de pessoas ao suplantarem outras formas culturais de expressão.

Assim, ao tomar como exemplo a comunicação midiática do canal musical MTV Brasil - inaugurada em outubro de 1990, com sede em São Paulo -, podemos dizer que a grande contribuição dessa rede televisiva²⁸ foi promover a ruptura no formato de se pensar e fazer televisão, na medida em que transferiu para dentro da tevê um tipo de programação que não se revelava tão compartimentalizada em comparação as grades de programação das emissoras locais em canal aberto. A inovação da rede televisiva MTV Brasil está em priorizar em suas ações a tal responsabilidade/irresponsabilidade, isto é, algo que tenha como principal característica falar de igual para igual com quem está ouvindo, e não de cima para baixo, de

²⁸ As raízes da MTV podem ser traçadas até 1977, quando a Warner Amex Cable (uma junção entre a [Warner Communications](#) e [American Express](#)), uma empresa de televisão a cabo, lançou o primeiro sistema de televisão interativa, QUBE, em Columbus, [Ohio \(EUA\)](#). O sistema QUBE oferecia diversos canais especializados, incluindo um canal infantil chamado "Pinwheel", que mais tarde tornaria-se a mundialmente famosa [Nickelodeon](#). Um destes canais especializados era o Sight On Sound, um canal musical que mostrava vídeos de shows e programas de TV musicais; e com o sistema QUBE interativo, os telespectadores podiam votar em suas canções e artistas favoritos. A popularidade do canal no sistema QUBE fez com que a Warner Amex comercializasse o canal nacionalmente para outros serviços a cabo. Isto aconteceu na meia-noite de 1º de agosto de 1981, com a adoção de um formato de videoclipe, e a mudança de nome para "MTV - Music Television", um evento que a transformou em fenômeno cultural mundial. A MTV Networks se expandiu pelo mundo e hoje chega a 64 territórios e 3 continentes, atingindo o total de 254 milhões de residências. Esta emissora é um marco na história, da Tv em termos de linguagem, já que pela primeira vez, uma emissora de televisão passa a transmitir 24 horas tudo sobre o universo musical pop juvenil. Ver: PEDROSO, Maria Goretti; MARTINS, Rosana (Org.) Admirável Mundo - Mtv Brasil. São Paulo: Saraiva, 2006, 198p.

uma maneira impositiva, mas repleta de muito diálogo e nenhum monólogo do tipo “ouça o que eu tenho a dizer”.

Dinamismo, atitude e ousadia dão a *Music Television* Brasil a necessidade constante da experimentação, mesmo quase sem querer. Para isso, o tempo de duração dos programas chega a ser de três a quatro anos no máximo. E mesmo que se acerte no formato do programa, isso chega a ser o termômetro de que alguma coisa tem que mudar antes de caducar. A MTV Brasil contém um padrão televisivo que mais do que ser descontraído é não se levar a sério. Isso passa a ser uma regra.

A MTV, desse modo, agiu como catalisadora de todo o universo simbólico da música jovem enquanto instrumento de identificação, espaço de discussão e representação dos grupos de estilos juvenis no Brasil. Ela atuou como divisor de águas que passou a definir “a cara” dos movimentos e estilos musicais, além das cenas emergentes em todo o país. A MTV Brasil proporcionou, em termos da produção musical e de cultura juvenil, uma nova forma de olhar para si mesmo e de se reconhecer.

A combinação de videoclipes, vídeo *jockeys* (Vjs ou apresentadores), comentários irreverentes, promoção de concertos de música, notícias e documentários sobre bandas, marcam a popularidade do canal, além de se transformar na promotora da divulgação de novas tendências musicais e comportamentais. A MTV Brasil acabou eliminando alguns elementos que excessivamente restringiam a música nacional-pop ao atingir, através da sua linguagem midiática, uma nova perspectiva que conecta a música às artes visuais experimentais, desenvolvendo e criando uma linguagem que faz *mix* com o cinema, televisão e publicidade.

Uma só linguagem, irreverente e inovadora, caracteriza as transmissões da MTV brasileira. Uma interação formada em torno de signos consumidos pela juventude, os quais se encontram codificados no referencial de bens simbólicos. Estamos falando de consciência diferencial na maneira de consumir música. O sentir musical se alastra por novos impulsos rumo a uma multi-sensorialidade do corpo. Um corpo que sente, que se modifica a partir de novos níveis de percepção, através da multiplicação e da superposição de códigos que desenvolve uma nova maneira de comunicar.

Portanto, ao se pensar numa cultura midiática e seus efeitos sugerimos a incorporação das teorias adotadas pelos estudos culturais e sua interdisciplinaridade, na medida em que recorrem a uma gama díspar de campos a fim de teorizar a complexidade e as contradições dos múltiplos efeitos em nossa vida - mídia/cultura/comunicações -, ao demonstrar como essas produções servem de instrumento de dominação, mas também oferecem recursos para a resistência e mudança.

Partindo deste princípio, tomamos por base que os media assumem uma das formidáveis forças na dinâmica de representação dos modos de vida e dos comportamentos da nossa época. Acreditamos que a cultura dos media, nas suas diferentes expressões, pode proporcionar novas possibilidades de realização da identidade: um impulso radical de liberdade que permite a cada indivíduo refazer, em cada momento, a sua própria vida e existência, de forma mais favorável para si mesmo, contra as coações e os constrangimentos sociais das mais diversas ordens que limitam sua realização²⁹.

Principal referência de comportamento para a juventude brasileira hoje³⁰, a *Music Television* é um êxito mundial globalizado, que a cada semente plantada em outros países tenta se *glocalizar*.

A MTV (Music Television) nasceu na década de 80, mais precisamente em agosto de 1981. Em um primeiro momento, jovens que cresceram em frente à televisão, ouvindo muito *rock and roll*, não acreditaram na possibilidade de terem 24 horas por dia com uma sucessão de videoclipes, entrevistas e programas totalmente voltados ao terreno musical. A MTV, neste instante quebrava os paradigmas dos *hit-parades* e dos “globos de ouro” e instituiu uma explosão sonora de todos os gêneros musicais, mesclando e expondo o de melhor deste cenário. Inicialmente instalada nos Estados Unidos, a MTV não demorou a se ramificar em outros países, atingindo primeiro a Europa, e logo em seguida a América Central, América latina e a Ásia. Enfim, ela foi considerada um fenômeno no gênero, e os jovens do mundo inteiro tiveram a possibilidade deste universo globalizado.

A emissora brasileira opera na frequência de ressonância do jovem. Utiliza uma linguagem audiovisual pautada no musical e uma edição frenética de fragmentos que compõem um conteúdo decodificável pelo jovem.

O anseio pela busca da identidade se reflete na comunidade-imaginada “NÓS SOMOS MTV”, que se apresenta como reação esperável à acelerada época “líquido-moderna”³¹,

²⁹ Ver: HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 434 p (Humanitas; 93).

³⁰ O target da MTV Brasil varia entre 15 a 29 anos. Informação obtida em entrevista com o diretor de programação da emissora, Zico Góes, durante o processo de elaboração do livro por mim organizado Ver: PEDROSO, Maria Goretti; Martins, Rosana (Org.) Admirável Mundo - Mtv Brasil. São Paulo: Saraiva, 2006, 198p.

³¹ Como argumenta Zigmunt Bauman (2005), a globalização se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. A globalização implica um movimento de distanciamento da idéia sociológica clássica da sociedade, como um sistema bem delimitado, e sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço.

Se pontos do planeta permaneciam até então isolados entre si, passam a se interligar através de acontecimentos locais que são postos em relação com ocorrências muito distantes e vice-versa. Aqui temos a conversão do que

unidas através dessa coletividade afetiva. A diferença afirmada politicamente define as distinções através de um processo de reconhecimento do “eu” no “nós”, incorporando e respeitando o encaminhamento e os limites desse processo de relação identitária e de interpelação dialógica das identidades. A expressão que melhor traduz esse contexto é “alteridade”.³²

É patente a urgência da reflexão sobre a problemática do estudo, já que a comunicação midiática não só figura como um dos momentos de estruturação social atualidade, mas também configura-se como expressivo ambiente que envolve o mundo tecendo e atravessando toda sociedade³³. Sua manifestação, notável, torna-se visível através da expansão quantitativa dos meios tecnológicos e da sua ressonância comunicativa sobre a produção da significação social e individual nos diferentes espaços públicos (Rodrigues, 1999).

A pesquisa sobre a MTV Brasil aborda a metrópole na sua complexidade e abrangência, oferecendo uma ótima amostragem na compreensão do papel desenvolvido pela mídia e a mediação por ela estabelecida no espaço público, principalmente, no tocante ao discurso construído pela emissora para a efetivação do seu processo de regionalização e identidade local.

A partir do argumento central da idéia de McLuhan (2000) “o meio é a mensagem”, o meio, o canal, a tecnologia em que a comunicação se efetua, não apenas constitui a forma comunicativa, mas também determina o próprio conteúdo da comunicação. Desse modo, à medida que a MTV Brasil faz a ponte de ligação entre o mundo cultural globalizado e seu público, esta acaba por exercer um importante papel na configuração identitária dos jovens que a assistem³⁴.

MacLuhan já denominava aldeia global. As novas mudanças deram novos contornos para este território comum ao eliminar as fronteiras através dos aparatos tecnológicos.

Tanto o mercado quanto à informação atravessam os quatro cantos do planeta e redesenham uma nova geografia onde se dá a nova experiência humana que passa a ser redefinida também nas suas práticas mais cotidianas. Dessa maneira, estar interligado mundialmente pode significar a possibilidade, através da informação globalizada, de se familiarizar com o distante e de torná-lo cotidiano, alargando a experiência cultural e promovendo as interações sociais pela via midiática, de modo que os indivíduos passem a entrar em contato com diferentes mundos que oferecem diferentes experiências, alterando a percepção de realidade.

³² Massimo Canevacci, antropólogo italiano, diz que no mundo globalizado (constituído pela comunicação midiática), quaisquer que sejam seus suportes sócio-tecnológicos, torna-se “lugar” essencial de contínua transformação do eu identitário, não mais o eu singular, o parado, o unificado e, sim, a possibilidade de multiplicação dos eus e que isto poderá levar a sociedade a um conceito mais líquido que permite a novas classificações. Ver: Canevacci, Massimo. *Sincretismos. Uma exploração das hibridações culturais*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Studio Nobel: Instituto Cultural Ítalo Brasileiro – Istituto Italiano di Cultura, 1996, 102p.

³³ Ver: Lipovetsky, Gilles. *Metamorfoses da cultura liberal: ética, mídia, empresa*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sullina, 2004, 88p.

³⁴ Paulatinamente, ao procurar aproximar o público do artista, os cliques que eram a marca registrada da grade de programação da MTV brasileira, foram dando espaço a atrações variadas que vão dos *talking shows*, programas sobre sexo, namoro na tv, desenho animado (Mega Liga de Vjs Paladinos), programas de entrevistas, até programa de culinária.

Referências citadas

- Adorno, Theodor W. e Max Horkheimer. 1984. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Appadurai, Arjun. 2001. *Modernità in polvere*. Roma: Meltemi Editore.
- Baudrillard, Jean. 1995. *A sociedade de consumo*. Rio de Janeiro: Elfos.
- Bauman, Zygmunt. 2000. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. 2005. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. 2001. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Caldas, Waldenyr. 2001. *Temas da cultura de massa. Música, futebol, consumo*. São Paulo: Arte & Ciência, Villipress.
- Canevacci, Massimo. 1996. *Sincretismos. Uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobel: Instituto Cultural Ítalo Brasileiro – Istituto italiano di Cultura.
- Featherstone, Mike. 1995. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel.
- Mattelart, Armand. 2000. *História das teorias da comunicação*. 2ª edição São Paulo: Loyola.
- Mcluhan, Marshall. 1997. *A galáxia de Gutenberg – A formação do homem tipográfico*. São Paulo: Editora Nacional.
- _____. 2000. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix.
- Rodrigues, Adriano Duarte. 1999. *Comunicação e cultura: a experiência cultural na era da informação*. Lisboa: Presença.

O Batuque e os ‘Filhos de Zambi’: recriações sócio-musicais na Comunidade Negra dos Arturos

Glaura Lucas

glauralucas@yahoo.com.br (UFMG)

Resumo: Como parte da pesquisa “*Música e significado nas práticas musicais contemporâneas dos negros em Belo Horizonte*” (Escola de Música da UFMG/ bolsa Pós-Doutorado Júnior – CNPq), esta comunicação visa discutir os significados musicais e sociais envolvidos nas mudanças que vêm ocorrendo nas práticas sócio-musicais da comunidade dos Arturos (MG), com destaque para a criação do grupo ‘Filhos de Zambi’ pelos seus jovens, com vistas ao espetáculo, e o processo de re-contextualização do Batuque. As apresentações dos jovens são elaboradas através da apropriação e recriação de músicas e danças do universo afro-brasileiro. Devido ao crescimento da comunidade e ao maior engajamento dos jovens em práticas sociais extra-comunitárias, esse grupo tem também a função de servir como ponte para os ensinamentos dos valores tradicionais, e de mantê-los distantes de situações externas de risco social. Além disso, os Arturos vêm oferecendo os espetáculos dos ‘Filhos de Zambi’ como alternativa para atender ao aumento considerável de solicitações de vários setores sociais para a participação dos grupos congadeiros em projetos não religiosos, transformando esses espetáculos em escudos para os elementos sagrados do Congado. Nesse processo, o Batuque – anteriormente circunscrito aos domínios comunitários – é reestruturado, se juntando ao grupo nas apresentações em que os organizadores não dispensam o elemento tradicional. Essas reflexões iniciais partem da observação de que algumas concepções e métodos tradicionais de vivência musical permanecem, se deslocando dos ambientes comunitários para os novos contextos de atuação, num processo que visa, em suma, à proteção do patrimônio sagrado da comunidade.

Palavras-chave: Práticas sócio-musicais. Significado. Arturos. Patrimônio imaterial

Estas reflexões integram o projeto de pesquisa “*Música e significado nas práticas musicais contemporâneas dos negros em Belo Horizonte*”,³⁵ que visa investigar os significados sócio-culturais atrelados às construções sonoras e à vivência em práticas musicais vinculadas tanto a manifestações tradicionais quanto a atuais da população negra, na região de Belo Horizonte.

Um dos núcleos de pesquisa é a Comunidade Negra dos Arturos, agrupamento familiar situado em Contagem /Minas Gerais reconhecido pelo conjunto de tradições culturais afro-mineiras que preserva e recria, sobretudo pelos rituais do Reinado de Nossa Senhora do Rosário. Recentemente, várias circunstâncias vêm desafiando os Arturos a ampliarem a rede de relações sociais relativas a suas práticas musicais. Como parte desse movimento estão a

³⁵ Essa pesquisa está sendo desenvolvida na Escola de Música da UFMG, através de bolsa de Pós-Doutorado Júnior (CNPq). Sou muito grata à supervisora deste projeto, Profa. Dra. Rosângela Pereira de Tugny, pelas sugestões valiosas. Agradeço também a Rafael Anderson Guimarães Santos pelas constantes conversas sobre o tema, sempre cheias de *insights*.

criação do grupo de dança e percussão, ‘Filhos de Zambi’, pelos jovens, com vistas ao espetáculo, e a re-contextualização do Batuque. Essas iniciativas acontecem concomitantemente à maior solicitação de participação dos grupos do Congado em projetos sem motivação religiosa. Nesta comunicação, discuto alguns aspectos desses processos, destacando a maneira como os significados atrelados a essas práticas são reforçados, criados ou transformados. Essas reflexões iniciais partem da observação de que concepções e métodos tradicionais de vivenciar a música permanecem, se deslocando dos ambientes comunitários para os novos contextos de atuação. No momento em que o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais se prepara para realizar o registro e inventário do patrimônio imaterial da Comunidade, esta análise busca ressaltar os procedimentos de defesa que os próprios Arturos vêm implementando através dessas iniciativas. Afora suas funções específicas, elas fazem parte de uma engrenagem, cujo objetivo comum é o de unir e proteger os membros da comunidade e preservar o patrimônio sagrado do Congado.

Até recentemente, as celebrações sócio-musicais dos Arturos eram predominantemente restritas às redes de relações sociais próprias a cada tradição. Assim, o Batuque, acontecia apenas em âmbito comunitário, com ainda é o caso da Festa do João do Mato e do Candombe, e a atuação do Congado se limitava ao circuito de trocas próprio ao universo ritual, em que cada comunidade recebe visitas de outros grupos em suas festas, e comparece às festas de seus convidados.

Entretanto, nos últimos anos, novas demandas vêm ampliando essas redes de interação social, não apenas para os Arturos, mas para muitas comunidades congadeiras. Em Contagem, a presença de outras categorias de visitantes em suas celebrações, com interesses variados, é cada vez mais freqüente. Foram gerados livros, trabalhos acadêmicos, além de filmes documentários e outros produtos, cuja divulgação atraiu ainda mais o interesse por suas manifestações. Tudo isso vem favorecendo igualmente a participação de membros da família em fóruns acadêmicos e de outras instituições, nacionais e internacionais, além de programas de televisão. Por outro lado, a comunidade hoje se vê inserida no espaço urbano de Contagem, o que gerou um maior acesso de seus jovens a outras práticas sociais do espaço urbano, as quais concorrem para a formação de seus referenciais de identidade. Além disso, a família vem crescendo exponencialmente a cada geração, aumentando os desafios para a manutenção da unidade cultural familiar e para a administração de seus interesses e conflitos: “Os Arturos antes era um pai com 10 filhos. Hoje são 10 pais com seus mais de 400 filhos e netos”³⁶.

³⁶ João Batista da Luz, em entrevista concedida à autora no dia 27/06/03.

Dentre os impactos causados pela confluência dessas transformações estão o aumento de solicitação externa para apresentação do Congo e do Moçambique em eventos de cunho não religioso e a criação do grupo artístico ‘Filhos de Zambi’ a partir da vontade dos próprios jovens da comunidade³⁷. O primeiro movimento tem mobilizado os Arturos a situarem suas expressões musicais religiosas em projetos variados, muitos deles calcados em categorias conceituais pertencentes a um universo externo de valores, ainda bastante distante dos sentidos do Congado. A partir da avaliação dessas experiências, eles vêm refletindo sobre as tomadas de decisão, nem sempre fáceis, quanto aos aspectos de seu patrimônio sagrado eles devem incluir nos projetos que envolvem ampla divulgação, ou a sua comercialização. De um lado estão as vantagens financeiras e a possibilidade de projeção de uma imagem positiva da comunidade; de outro, o risco de exporem seus valores e saberes mais preciosos a uma interpretação equivocada ou a um uso inadequado. Embora façam uma distinção clara entre as atuações rituais e essas, que chamam de ‘apresentações folclóricas’, na prática essa separação não é tão simples. Uma vez fardados e portando os instrumentos e objetos consagrados das guardas, eles se tornam “soldados” de Nossa Senhora, e é para ela que vão trabalhar, independentemente dos contextos de suas performances e dos objetivos dos organizadores dos diversos eventos. Nos palcos ou em outros espaços, continuam se percebendo como contas do rosário, formando um corpo coletivo ao qual se agrega a comunidade ancestral. São pessoas que vivem cotidianamente o direito de se expressar através da música, e não profissionais da música. Assim, não há recebimento de cachês individuais, sendo os pagamentos destinados às necessidades da irmandade.

A meu ver, o comportamento dos congadeiros nessas apresentações assemelha-se a quando saem para participar de festas de Congado de outras comunidades. Apesar de haver um maior relaxamento em relação às obrigações, as guardas não dispensam um conjunto de atos rituais preliminares que começa na capela da própria comunidade, como ocorre em qualquer ocasião ritual. Oram e entoam cantos que visam promover a união do grupo e pedir bênçãos e proteção para a saída. Tornam a rezar na chegada aos locais de apresentação e, por vezes, adentram esses espaços cantando e tocando, pedindo licença, como o fez, por exemplo, o Moçambique da Irmandade do Jatobá de Belo Horizonte no SESC Vila Mariana, em São Paulo, quando se apresentou no evento ‘Percussões do Brasil’ em 1999. Afinal, não se entra na casa dos outros sem pedir licença. Ou seja, para os congadeiros, nem sempre os espaços e tempos de performance se restringem àqueles determinados pela organização dos eventos. Às

³⁷ Para uma discussão sobre os vários processos de espetacularização da cultura popular, ver Carvalho (2004).

vezes, outros são incluídos para satisfazerem as suas próprias necessidades, as quais são regidas pela concepção ritual que têm da música congadeira, pelos significados que se encontram ainda profundamente vinculados aos sentidos rituais. Também não há escolha pré-determinada de repertório. Cantam aquilo que venha à mente, enviado por Nossa Senhora, conforme a necessidade do momento.

Diante da ambigüidade dessa experiência e visando resguardar os fundamentos sagrados, os Arturos pensaram em criar um grupo para-folclórico com algo do repertório congadeiro, com vestimentas, instrumentos musicais e objetos que não fossem os consagrados: um simulacro de si mesmos que pudesse ser mais facilmente negociado. Esse projeto não foi adiante e, a meu ver, não funcionaria, pelos motivos apresentados acima. Mas, a preocupação se manteve, como se observa no depoimento de João Batista da Luz: “Os Arturos aqui dentro da porteira é uma coisa, depois da porteira lá, nós estamos expostos, e tem que ter uma proteção sim. Acho que há a necessidade de se criar uma coisa que filtra os acontecimentos”.³⁸

Paralelamente, os adolescentes e jovens da comunidade manifestaram o desejo de criar um grupo de dança e percussão, para apresentações artísticas. A comunidade apoiou essa idéia, ao mesmo tempo com reserva e entusiasmo. As preocupações dizem respeito ao engajamento dos jovens em algo externo relativamente à herança cultural da família, o que poderia desviar seus interesses. Já outros percebem o grupo justamente como um meio de promover a união dos jovens, a partir de algo que os motiva, e como um contexto para tratarem de questões atuais que os afetam. O grupo, então, cumpriria outras funções, como a de servir como ponte para os ensinamentos dos valores tradicionais, e a de mantê-los distantes de situações de risco social como a violência e as drogas. Mas, além disso, o grupo, batizado como “Os Filhos de Zambi”, foi entendido como a alternativa para atender aos convites de participação dos Arturos em espetáculos.

Através de aulas com artistas da região, os jovens vêm entrando em contato com gêneros musicais e coreográficos afro-brasileiros, o que lhes despertou o interesse pela diversidade de referenciais de identidade negra existente no país. Assumiram, então, um objetivo recorrente nesse tipo de grupo, de “mostrar o valor dos negros”³⁹, a partir da re-elaboração artística de repertórios tradicionais diversos. Entretanto, a meu ver, não se trata de uma mera repetição do que tantos grupos para-folclóricos já fizeram, uma vez que esse processo reflete procedimentos de intercâmbios identitários históricos entre negros, ao mesmo tempo em que segue métodos tradicionais de vivência musical e de defesa de seus valores sagrados. Nesse sentido, partem de um sentimento de afinidade étnica e de um argumento de solidariedade para

³⁸ João Batista da Luz, capitão de Moçambique e ex-presidente da irmandade, em entrevista no dia 27/06/03.

³⁹ Miriam Regina Santos, integrante do grupo, em entrevista no dia 06/09/2006.

com outras tradições negras que, assim como as práticas de sua família, carregam uma longa história de preconceito e desvalorização. O grupo, então, tem se apropriado desse novo repertório e o recriado, valendo-se de procedimentos calcados em concepções musicais tanto intra quanto extra-comunitárias, no que diz respeito, por exemplo, à idéia de autoria, à de aprendizado, à do que seja um músico, etc. Por um lado, buscam familiarização com modelos artísticos do mundo ‘para lá da porteira’. Por outro, muitas ações do grupo são regidas por concepções e métodos tradicionais da comunidade.

Aulas e ensaios com hora marcada, comandados por um professor ou coordenador, fazem parte, por exemplo, dessas novas referências. Por outro lado, o grupo se destaca de outros do gênero, pela atitude e expressão corporal coletiva impregnada de memória e de habilidades adquiridas na experiência cotidiana das práticas tradicionais da família. Outro exemplo diz respeito ao conteúdo das apresentações. Ultimamente, artistas da música popular vêm utilizando, cada vez mais, cantos, ritmos e timbres do Congado, visando à criação e projeção no mercado de uma identidade musical afro-mineira. Entretanto, não se ouve qualquer alusão a elementos musicais do Congado nos espetáculos dos ‘Filhos de Zambi’. Eles vêm construindo uma identidade negra artística – que se distingue da religiosa – a partir de afinidades conceituais, em níveis profundos, com outras expressões performáticas afro-brasileiras. Nesse processo, o jongo se destaca, como revela o depoimento de Jorge Antônio dos Santos:

O jongo, ele tem uma identificação muito grande com o Candombe. Que o jongo, assim, dentro da musicalidade, ele representa muito aquela questão dos negros se comunicarem em códigos, dentro da senzala. Na verdade, quando eles realizavam o jongo, eles estavam se comunicando de maneira com que os senhores de escravos não percebessem que eles estavam conversando uns com os outros. Então, é muito interessante a cultura do jongo, porque ela tem uma identidade bem identificada com o Candombe nosso aqui.⁴⁰

Embora façam questão de esclarecer que o jongo que praticam é uma adaptação artística do “jongo de raiz” que existe no Rio e em São Paulo, percebo que o processo de apropriação segue modelos semelhantes ao que comumente acontece dentro do circuito congadeiro, em que os grupos compartilham um conjunto de cantos, cada qual transformando-os conforme os procedimentos musicais próprios. Os ‘Filhos de Zambi’ aprenderam o jongo através da presença de Jorge Antônio, como convidado, no 9º. Encontro de Jongueiros em 2004 no Rio; assistindo a espetáculos elaborados pelos próprios grupos tradicionais, e através

⁴⁰ Jorge Antônio dos Santos, coordenador do grupo e capitão de Moçambique, em entrevista no dia 06/09/2006. Além desse aspecto apontado por Jorge, muitos outros aproximam as duas tradições. Sobre essas afinidades ver Dias (2001).

de CDs e DVDs⁴¹. Se, a princípio, copiavam o que constava nos CDs e DVDs, hoje eles se envolvem na criação de novas cantigas de jongo com temáticas da comunidade, lembrando que um novo canto pode significar, por exemplo, a colocação de uma outra letra numa base rítmico-melódica já existente. Ou seja, criação nesse contexto segue critérios culturais de equivalência e distinção (Bright *apud* Álvarez-Pereyre e Arom, 1993:19), não seguindo necessariamente a noção de autoria do universo mercadológico.

O grupo tem sido, então, utilizado pela comunidade como um escudo para os elementos rituais ao ser oferecido sob o rótulo ‘Arturos’ como alternativa aos convites para participação dos grupos do Congado em eventos não-religiosos. Fazendo uma analogia, nas relações externas, os ‘Filhos de Zambi’ passam a cumprir a função de protetor do sagrado que o Congo exerce ritualmente em relação ao Moçambique e ao Candombe. Mas nem sempre isso acontece de forma simples. O que pretende ser um mecanismo de proteção também pode se tornar uma armadilha quando o interesse externo não é seduzido pelo novo, atendo-se ao tradicional, como aconteceu em situações em que tanto os “Filhos de Zambi” quanto o Moçambique se apresentaram juntos em eventos não religiosos. Se o alvo é a tradição, então decidiram pela espetacularização do Batuque, prática de música e dança tradicional da comunidade, sem a profundidade espiritual do Congado. Reuniram um grupo formado principalmente pelos mais velhos, adotaram trajes próprios e organizaram apresentações que vêm sendo realizadas, como elemento de tradição, juntamente com o grupo dos jovens. Quanto à divulgação do Congado, esta se deu a partir da elaboração, pelos próprios Arturos, de um CD duplo acompanhado de um livro⁴². Num trabalho de equipe coordenado pelo presidente da irmandade José Bonifácio da Luz e por mim, e que contou com profissionais das várias áreas envolvidas, os Arturos assumiram as decisões sobre a concepção e a escolha dos cantos, das fotos e dos conteúdos do texto, de tal forma que o produto retrata os significados tais como percebidos pela própria comunidade.

Referências citadas

Alvarez-Pereyre, Frank, and Arom, Simha. 1993. “Ethnomusicology and the emic / etic issue”. *The world of music*, 35(1): 7-33.

Carvalho, José Jorge de. 2004. “Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento”. In: Londres, Cecília (*et. al.*) *Celebrações e*

⁴¹ Sobre os processos de espetacularização e reprodução contemporânea do jongo, ver Gandra (1995) e Travassos (2004).

⁴² Projeto realizado através do Ministério da Cultura, por intermédio da Secretaria de Identidade e da Diversidade Cultural – SID, em parceria com a Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura, no Concurso Público de Fomento às Expressões das Culturas Populares.

saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas. Rio de Janeiro: Funarte / Iphan / CNFCP, 65-83.

Dias, Paulo. “A outra festa negra”. 2001. In: Jancsó, István & Kantor, Íris (org). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. Vol II. São Paulo: EDUSP, 859-888.

Gandra, Edir. *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*. Rio de Janeiro, GGE, 1995.

Lucas, Glaura. 2002. *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Ed.UFMG.

_____. 2005. *Música e tempo nos rituais do congado mineiro dos Arturos e do Jatobá*. Doutorado em Música. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Travassos, Elizabeth. 2004. “Publicidade e segredo: a reprodução contemporânea do jongo”. In: *Anais do II Encontro Nacional da ABET*. Salvador: ABET, 1079-1090.

Música e tempo nos rituais do congado mineiro dos Arturos e do Jatobá

Glaura Lucas

glauralucas@yahoo.com.br (UFMG)

Resumo: Análise, a partir de pesquisa etnográfica, de como a música incessante organiza e/ou traduz o tempo ritual da tradição religiosa do Congado, nas irmandades de Contagem e do Jatobá (Minas Gerais). Primeiramente, identificaram-se as funções da massa sonora típica que emoldura o tempo ritual, composta de cantos e ritmos variados, mas executados simultaneamente pelos diversos grupos participantes. O caráter cíclico da música congadeira, bem como de outros processos rítmicos do ritual, motivou uma reflexão acerca das noções de permanência e de mudança. Procedeu-se, então, a uma análise do comportamento dos fluxos musicais de cada grupo – Congo, Moçambique e o Candombe – visando demonstrar como esses criam dinâmicas variadas no espaço-tempo. Tais dinâmicas são conformadas às funções rituais que cada grupo desempenha; às diversas etapas rituais; aos momentos da performance; aos espaços que os grupos ocupam e aos locais por que passam; às necessidades ou sentimentos dos integrantes, e mesmo à faixa etária e grau de iniciação de quem conduz a música. Nesse processo constatou-se que o rosário constitui uma importante imagem metafórica tanto de tempo quanto de espaço para os congadeiros, determinante de regras rituais. Verificou-se, então, que a música é utilizada para representar, no tempo, símbolos centrais do Congado, através de referenciais numéricos de organização. Finalmente, demonstrou-se que certas características temporais da música coordenam até mesmo aspectos das interações sociais que acontecem em meio às performances, seja entre os participantes de um mesmo grupo, seja entre guardas diferentes, ou mesmo entre os congadeiros e representantes de outros setores da sociedade.

Palavras-chave: Música ritual. Tempo musical. Congado mineiro.

Apresento algumas questões abordadas na minha tese de doutorado defendida em 2005 no Centro de Letras e Artes da UNIRIO⁴³, em que foram abordadas as relações temporais da música nos rituais do Congado mineiro. Trata-se da continuação da minha pesquisa desenvolvida no mestrado com as mesmas comunidades – Arturos e Jatobá – cujo foco foi a análise das estruturas e dos comportamentos rítmicos das guardas de Congo, Moçambique e do Candombe relativamente às suas funções rituais (Lucas, 2002). Essa pesquisa anterior motivou o aprofundamento da análise dos aspectos temporais, principalmente em função de a música ser constante durante os dias mais públicos das festas, composta de longos fluxos de cantos e ritmos variados que são executados simultaneamente pelos diversos grupos participantes, anfitriões e convidados. Busquei analisar, então, como essa aura sonora típica que emoldura o espaço ritual também organiza e traduz o tempo ritual. Sendo contínua, a música é fundamental para a criação de um ambiente diferenciado em relação ao cotidiano, no qual os congadeiros se vêm imersos em sua produção e recepção. Então, é através do meio musical

⁴³ Sob orientação da Prof. Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa.

que tanto as obrigações e interações espirituais, quanto grande parte das relações sociais, acontecem.

O começo da escrita da tese coincidiu com o falecimento do Sr. João Lopes, capitão mor do Jatobá, e do Sr. Geraldo Arthur Camilo, Rei Congo de Minas Gerais e patriarca dos Arturos. No ano seguinte, quando concluía a tese, Da. Maria Ferreira, mãe de João Lopes e matriarca do Jatobá; Da. Alzira Martins, Rainha de Nossa Senhora das Mercês do Jatobá e Da. Juventina, Rainha Conga de Contagem (Arturos) também faleceram. Essas sincronicidades realçaram aspectos relevantes sobre concepções e experiências temporais no Congado, a começar pela importância da ancestralidade. Nas cerimônias fúnebres, os congadeiros realizaram o rito de passagem que conduziu seus líderes a um outro domínio de espaço-tempo, de onde passariam a cumprir novas funções como antepassados ilustres. E nesse catolicismo negro, a música e os instrumentos que a produzem funcionam como um dos principais canais de ligação dos congadeiros com os antepassados e com Nossa Senhora do Rosário, conforme ditam os referenciais míticos e históricos. Assim, o meio musical cria uma interface com outra realidade de espaço-tempo.

A morte desses líderes me levou também a testemunhar um momento importante de transição para essas comunidades, realçando, no nível temporal alargado do tempo histórico, o caráter cíclico do Congado, verificado em muitas escalas temporais, que vão do ano aos padrões rítmicos realizados nos instrumentos. Naquele momento, um ciclo histórico se fechava para outro se abrir, com a transferência do comando a novos líderes. Essa transição pode levar a transformações mais acentuadas na maneira de se vivenciar e transmitir a tradição, consequentemente representando a abertura do leque de possibilidades do 'por vir', ou seja, do futuro de processos cíclicos, concebido como um horizonte concreto ligado organicamente ao presente e não como uma ramificação abstrata de inúmeras possibilidades mutuamente exclusivas (Bourdieu, 1990: 223-225). Esse caráter cíclico nos convidou a uma reflexão teórica sobre as noções complementares de permanência e de mudança e como essas forças agem nos atos rituais e nas comunidades.

Tratarei nesta comunicação de três aspectos da paisagem do espaço-tempo musical do Congado:

A dinâmica das performances: como os grupos constroem o espaço-tempo ritual ou reagem às circunstâncias momentâneas através do movimento temporal e espacial de suas performances;

O terno e a trindade: como a música se torna um veículo para o reforço e a transmissão, no tempo, dos significados de símbolos centrais congadeiros, através de um referencial numérico comum que os relacionam uns com os outros;

Crono-interações sócio-musicais: as características temporais das relações sociais que acontecem pela via musical.

A Dinâmica das Performances

A música no Congado se caracteriza pela repetição periódica de cantos, padrões rítmicos e movimentos corporais. A grande variedade de cantos e as opções rítmicas de cada guarda são responsáveis pela diversificação das performances. Durante o fluxo de um canto, graus variados de flexibilidade rompem a previsibilidade da reiteração, decorrentes das improvisações textuais-melódicas e das variações rítmicas instrumentais, além das alterações de intenção ou de sentimento do grupo. Através desses recursos os congadeiros vão moldando a dinâmica da performance contínua de seu grupo conforme as necessidades ou possibilidades de cada local, momento ou etapa ritual.

As funções das guardas – Congo e Moçambique – e as do Candombe, determinadas pelo mito, são os principais responsáveis pelas diferenças nas margens de variabilidade de suas performances. O Candombe, primeiro na hierarquia, é um ritual interno nessas irmandades, de grande profundidade espiritual por ser a origem do Reinado, sendo realizado sempre num mesmo local dentro das comunidades. Já a música do Congo e do Moçambique ocupa vários espaços nas festas, preenchendo capelas e casas, ou movendo-se por terreiros e ruas. O Moçambique representa o Candombe nos eventos públicos das festas, e é o grupo que conduz reis e rainhas, representantes de Nossa Senhora e outros santos. O Congo segue sempre à frente nos cortejos, abrindo e limpando os caminhos para os outros passarem, servindo como um escudo de proteção. Cabe, então, ao Congo e ao Candombe, respectivamente, o maior e o menor âmbito de alternativas.

Afora as funções dos grupos, outros fatores, isolados ou combinados, determinam a necessidade ou a possibilidade de alteração na dinâmica interna a cada grupo. Assim, Congo e Moçambique modelam suas performances conforme o espaço em que estão atuando (capela, terreiro ou rua, por exemplo); o local por que passam (mastros, cruzeiros, portas, cercas, encruzilhadas, etc.); a etapa ritual (abertura de atividades, cortejo, matina, etc.); o momento ritual (saída, chegada, noite ou dia); o momento do fluxo de um canto (vamos falar sobre isso mais adiante); circunstâncias momentâneas (encontro com outras guardas, aproximação de

energias positivas ou negativas, alterações climáticas, etc.), além de sentimentos ou necessidades pessoais e coletivas.

Assim, o Congo pode construir desde dinâmicas de maior densidade, velocidade e expansão, com muitas variações rítmicas, necessárias à sua função de guarda de linha de frente, até propor um canto lento, sem variações e sem movimentação corporal, em momentos mais solenes como as cerimônias fúnebres. O Moçambique apresenta um leque mais reduzido de possibilidades de alteração de suas dinâmicas e o Candombe possui uma margem pequena de variabilidade e maior contenção nos gestos rituais, como expressa seu ‘batido seguro’, ou seja, a repetição sem variações de seu único padrão rítmico.

A complementaridade entre permanência e mudança nos ciclos temporais do ritual, dos cantos, da reza do rosário e da realização rítmica, pode ser representada pela imagem da espiral cilíndrica, que encerra a idéia da repetição recriada⁴⁴. Se a aplicamos à dinâmica da performance dos três grupos, o desenvolvimento rítmico do Candombe se apresenta regular, sem variações; a dinâmica de movimentação do Moçambique inclui pequenas linearizações em função de sua margem de variabilidade, e a movimentação do Congo é a mais irregular, apresentando direcionamentos lineares mais longos, mesmo que a referência cíclica se mantenha implícita, guiando as variações. Esses comportamentos predominantes dos grupos criam a complementaridade funcional que garante o cumprimento dos atos rituais do Congado dessas comunidades. As dinâmicas de cada um revelam direções distintas nas intenções. O Congo é, portanto, o grupo que mais se distancia dos padrões seguros da repetição, se diversificando, se lançando de forma centrífuga às variações e, portanto, se abrindo à transformação. Por outro lado, o Candombe é um ponto de convergência, apresentando uma direção centrípeta das energias, em que a busca pela estabilidade e conservação é acentuada através da redução do âmbito de variabilidade e através da fidelidade aos gestos ancestrais. Podemos destacar a interdependência das atuações dos grupos na condução do ritual como um todo, representando esses direcionamentos na imagem da hélice cônica. O capitão de Congo José Bonifácio da Luz (Zé Bengala), sintetiza essas características dos grupos através da imagem da árvore, nos dizendo que o Candombe representa as raízes, os ancestrais; o Moçambique é o tronco, e o Congo está espalhado pelos galhos, movendo para onde o vento levar.⁴⁵

Os congadeiros, no entanto, encontram na imagem fechada do rosário o modelo que representa a vivência de seus processos temporais. Síntese de significados míticos, históricos e espirituais desse catolicismo negro, o rosário é a metáfora de tempo e de espaço, determi-

⁴⁴ Para uma análise do tempo espiralar nos rituais do Reinado, ver Martins (2000).

⁴⁵ José Bonifácio da Luz, em conversa informal.

nando e justificando certas regras. Assim, a imagem fechada e firme do objeto formado por contas unidas num cordão remete à disposição dos congadeiros nos grupos e na corte real durante os cortejos, podendo também se referir ao universo congadeiro como um todo, ou à irmandade, ou à família, conforme expressam frases do tipo: “Eu nasci dentro do rosário”, ou “naquela época, o capitão Virgolino tocava o rosário do Jatobá”. Do ponto de vista temporal, refere-se aos contornos de tempo que encerram as atividades anuais do Reinado, ou a festa, ou ainda um canto: “No Sábado de Aleluia eu entro no rosário”.

Com base nessa concepção, o que foi aberto tem que ser fechado no espaço-tempo ritual, para garantir a firmeza e a eficácia das ações. Então, os cantos não se firmam enquanto não forem cantados por três vezes para que os mistérios do rosário se cumpram. Depois que o canto se fecha e se torna seguro, há um relaxamento e uma abertura de possibilidades de variação. Pelo mesmo motivo, os momentos de saída das guardas são mais tensos do que os de retorno quando, de volta à capela, fecham o rosário do dia ou da festa e se tranqüilizam com o cumprimento de mais uma missão.

O tempo fechado e firme metaforizado pelo rosário evoca a idéia de estabilidade. Os ciclos construídos no Reinado têm na imagem do rosário o modelo exemplar que encerra os fundamentos congadeiros. Trata-se então de uma representação ideal, cujas leis, no entanto, são revisadas quando o modelo é colocado em movimento nas performances espirais, sob o comando dos tambores.

O terno e a trindade

Nos ciclos temporais relacionados ao Reinado ocorre o entrecruzamento de eventos binários e ternários, simultâneos e sucessivos, que se multiplicam em várias escalas de tempo, numa complementaridade tal que o dois não existe sem o três, ou vice-versa. Entretanto, é através dos eventos ternários que esses ciclos temporais – em especial, a música – colocam os símbolos congadeiros em movimento, reforçando e transmitindo os valores a eles atrelados. A força simbólica do número três no contexto congadeiro advém do fato de ele representar, simultaneamente, uma gama de significados, como: os mistérios do rosário; a trindade cristã; a ancestralidade familiar; os tambores; os grupos (Congo, Moçambique e Candombe); o conjunto de regras do Reinado estabelecido nos fundamentos, mandamentos e sacramentos. O ‘três’ apresenta-se então como uma “unidade de armazenamento” que concentra uma vasta quantidade de informação, unificando uma multiplicidade de significados (Turner, 1968). No âmbito musical, algumas regras são ditadas pelo poder do número três, como a que determina que cada canto seja entoado pelo menos três vezes antes que seja substituído por outro. Entre-

tanto, outros eventos musicais ternários, tais como a articulação de três batidas nos instrumentos, são interpretados como sendo uma representação dos significados relacionados ao número três. As três batidas, condensando as associações metafóricas, são mencionadas pelos congadeiros como detentoras de um poder ritual conectado a esses significados. Nesse sentido, funcionam também como recursos mnemônicos multifacetados (Turner, 1968: 1), cuja eficiência é realçada pela especial relação entre os números e a memória, explicada por Thomas Crump como advinda do fato de os números apresentarem uma capacidade infinita de combinação de acordo com estruturas de grande profundidade, em qualquer contexto – música, jogos, comércio, cosmologia – estruturando informações que de outra maneira permaneceriam desordenadas (Crump, 1990: 30). Dessa forma, a repetição de padrões sonoros ternários constrói redes associativas que interligam os significados e os valores sintetizados no número três, o que faz da música um importante veículo para a representação da trindade congadeira no tempo.

Crono-interações sócio-musicais

Como a música é constante, é em meio a ela e através dela que muitas das interações sociais se processam no contexto ritual. As características temporais das performances não apenas organizam a comunicação entre os congadeiros, mas também adquirem significado no processo de interação. Essa comunicação acontece tanto pela via verbal dos cantos, quanto pelo meio não-verbal dos sons e gestos corporais. Dentre as cronointerações sócio-musicais verificadas nas performances rituais congadeiras destacam-se: a) aquelas que se processam entre os membros de uma mesma guarda, na produção coletiva de uma música comum, em que os congadeiros, ao compartilharem o fluxo de experiência em tempo interno uns dos outros (Schutz, 1977), comunicam uma gama de informações e de sentimentos e fazem circular pelo grupo as energias e os valores do Reinado; b) as que acontecem entre os membros das guardas e pessoas que não pertencem ao universo congadeiro. Mas vou destacar aqui as interações entre guardas diferentes. A simultaneidade de cantos, danças e ritmos distintos caracteriza os diálogos entre as muitas guardas que participam das festas. Essa interações são guiadas pela divergência, sobretudo de cantos e de pulsos, como forma de se manter a singularidade expressiva de cada grupo, índice da força espiritual. Essas relações se evidenciam durante o ritual de saudação entre duas guardas, em que ambas, entoando cantos distintos, ainda se esforçam para que seus pulsos não coincidam. A análise dessas situações encontra na noção de *entrainment*⁴⁶ um suporte teórico para a elucidação desses processos temporais. O *entrainment* – ten-

⁴⁶ Sobre a aplicação da noção de *entrainment* em etnomusicologia, ver Clayton, Sager e Will (2005). Especificamente sobre essa situação no Congado, ver Lucas (2005a) e Lucas (2005b).

dência biológica à sincronização quando da interação de dois processos rítmicos de periodicidade próxima – é percebido e sentido pelos congadeiros durante o ritual de saudação, e a resistência a essa tendência é tomada como uma demonstração da união do grupo e de sua força espiritual.

Finalizando, os congadeiros se fecham no rosário para viver e atuar de acordo com uma ordem social específica regida por suas normas de espaço e de tempo, visando a se alimentarem das energias que ali circulam e a renovarem suas forças para o enfrentamento das dificuldades cotidianas. Os congadeiros, enfim, se reúnem, se firmam e se fecham no rosário, buscando a abertura de seus caminhos na vida.

Referências citadas

- Bourdieu, Pierre. 1990. Time perspectives of the Kabyle. In: Hassard, John (ed.) *The Sociology of time*. London: MacMillan, pp. 219-237.
- Clayton, Martin, Sager, Rebecca & Will, Udo. (2005) In time with the music: the concept of entrainment and its significance for ethnomusicology. *European Meetings in Ethnomusicology: Special Esem-CounterPoint Volume*. V.11.
- Crump, Thomas. 1990. *The Anthropology of numbers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lucas, Glauro. 2002. *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Ed.UFMG.
- _____. 2005a. *Música e tempo nos rituais do congado mineiro dos Arturos e do Jatobá*. Doutorado em Música. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).
- _____. 2005b. An ethnographic perspective of musical entrainment. In: Clayton, Martin, Sager, Rebecca & Will, Udo. In time with the music: the concept of entrainment and its significance for ethnomusicology. *European Meetings in Ethnomusicology: Special Esem-CounterPoint Volume*. V.11.
- Martins, Leda M. 2000. A oralitura da memória. In: Fonseca, Ma. Nazareth S. (org.) *Brasil Afro-Brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 41-59.
- Schutz, Alfred. 1977 [1951]. Making Music Together: a study in social relationship. *Symbolic Anthropology: a reader in the study of symbols and meanings* (Dolgin, J.L.; Kemnitzer, D. S.; Schneider, D.M.(eds.)) . New York: Columbia University Press, pp. 106-120.
- Turner, Victor W. 1968. *The drums of affliction: a study of religious processes among the Ndembu of Zâmbia*. Oxford: Oxford University Press/ Clarendon Press / The International African Institute.

Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais

Tatyana de Alencar Jacques

tatyanajacques@hotmail.com (UFSC)

Resumo: Este texto tratará de alguns dos resultados de minha pesquisa de mestrado intitulada *Comunidade Rock e Bandas Independentes de Florianópolis: Uma Etnografia Sobre Socialidade e Concepções Musicais*. Tenho como principal objeto de estudos as concepções musicais e discursos sobre música observados entre os músicos independentes e o público rock. Considero que em torno destas concepções e discursos configuram-se microgrupos, que são aqui observados sob o prisma da idéia de neotribalismo de Maffesoli (2000 e 2005). O rock será considerado aqui um gênero musical vinculado a um conceito de arte específico, que deve ser contextualizado. Buscarei abordar como a comunidade rock de Florianópolis percebe o rock enquanto forma de arte e quais são os principais valores e visões de mundo que são vinculados a esta música por esta comunidade. Desta forma, tendo como base o estudo das bandas independentes de Florianópolis, pretendo tratar da relação entre música e significados sociais.

Palavras-chave: Rock independente. Neotribalismo. Concepções musicais

O presente artigo trata de alguns resultados de minha pesquisa de mestrado, atualmente em andamento. Esta pesquisa parte de uma etnografia do universo do rock alternativo e das bandas independentes da cidade de Florianópolis-SC e seus principais focos são: as concepções musicais e discursos sobre música que emergem deste universo, os microgrupos que se formam em torno destas concepções e discursos e a relação das bandas observadas com a indústria fonográfica. Buscarei aqui trazer alguns dos dados de meu trabalho de campo e apresentar uma breve reflexão sobre as concepções musicais ligadas ao rock.

Considero que em torno do gênero musical rock configuram-se microgrupos, formados por músicos, técnicos de estúdio e shows, e aficionados. É o conjunto destes microgrupos que estou chamando de comunidade rock. Uma avenida importante para compreender esta comunidade é a idéia de neotribalismo de Maffesoli (2000 e 2005). Este autor observa na sociedade contemporânea a formação de comunidades afetuais ou tribos, caracterizadas pelo compartilhamento de uma ética e de uma estética específicas. Estas tribos são redes de amizade que se estabelecem por processos de atração e repulsão e formam cadeias a partir da multiplicação das relações. A estética, que serve de cimento para o aparecimento destas tribos é compreendida por Maffesoli como “a faculdade comum de sentir e experimentar” (Maffesoli, 2000: 105). Também utilizo o pensamento de Maffesoli (2000 e 2005) como referencial para

o emprego do termo cena. O autor trata como cena a cristalização de ambientes dentro do fluxo de redes de troca de informação.

Além da idéia de neotribalismo de Maffesoli (2000 e 2005) ainda considero de fundamental importância para a compreensão do grupo de que trato aqui os conceitos de alternativo, independente e *underground*. Os três termos se referem às bandas de rock que se opõem ao *mainstream*, constituído por bandas vinculadas às grandes gravadoras e associadas à cultura apontada pelos músicos independentes como estabelecida e convencional. O rock independente aparece então como “alternativa” ao *mainstream*, ele é considerado o motor da diversidade do gênero. São agregados à concepção de independente os valores de autenticidade e originalidade, valores estes que são percebidos como opostos à comercialização do *mainstream*, e que são fundamentais para o conceito de arte vinculado ao rock.

Durante meu trabalho de campo, acompanhei 14 bandas independentes. Estas foram: Cabeleira de Berenice, Lixo Orgânico, Os Cafonas, Os Capangas do Capeta, Os Ambervisions, Brasil Papaya, Los Rockers, Kratera, Zoidz, Pão com Musse, Euthanasia, Black Tainhas e Xevi 50. A maioria das bandas pesquisadas se definiu apenas como “uma banda de rock”, não se percebendo como “pertencente” a nenhum subgênero de rock específico, mas apenas ligada a estes. Entre os subgêneros de rock com que estas bandas apresentavam relação estavam o *rockabilly*, o *psychobilly*, o *surf music*, o *stoner rock*, o rock experimental, o *grunge rock*, o *punk rock*, o *hardcore* e o metal.

Minha pesquisa de campo constituiu-se de acompanhamento de diversos shows de rock e ensaios das bandas, conversas com os músicos, técnicos de estúdio e pessoas ligadas a estes, entrevistas semi-estruturadas, mas bastante informais e pesquisa na internet. Encontrei entre os músicos grande quantidade de profissionais liberais, além de arquitetos, fotógrafos, jornalistas, técnicos de estúdio, professores, atores, advogados, estudantes entre outros. Pouquíssimas pessoas apresentaram o desejo de ter a música como sua principal fonte de renda, se profissionalizando como músico. A maioria dos músicos rock e das pessoas envolvidas na cena percebe a música apenas como fonte de prazer.

Observo que esta consideração da música apenas como fonte de prazer é algo de extrema importância na concepção artística própria ao rock. Surge relacionado a esta música um questionamento da racionalidade percebida aqui como típica da sociedade moderna que se dá de diversas formas. Uma destas formas é a rejeição dos “padrões” musicais percebidos pelos músicos como comerciais e próprios das grandes gravadoras. Aparece aqui uma oposição entre a autenticidade e a originalidade da música independente e a comercialização, corrupção e

manipulação da música *mainstream*. Com esta oposição surge uma dicotomia entre a pureza da autenticidade e a impureza da comercialização.

Além de aparecer na fala dos músicos, esta dicotomia entre puro e impuro também é frequentemente discutida por estudiosos, principalmente quando em pauta o conceito de indústria cultural. Este conceito surge com Adorno e Horkheimer (1986). Estes dois autores consideram que o processo de racionalização levaria à “sociedade administrada” (Dias, 2000: 25), onde a administração organiza e domina a sociedade. Esta administração eliminaria “as peculiaridades de várias esferas da vida social” (idem). A administração atinge a cultura, transformando esta em produção industrial. Nesta visão, o desenvolvimento da indústria fonográfica é tomado como parte do processo de manipulação das massas e a arte perde sua característica revolucionária para tornar-se mercadoria e legitimizar o *status quo*.

Por outro lado, surgem autores críticos quanto ao ponto de vista de Adorno que consideram que a concepção de arte deste autor leva à cegueira quanto a outros valores que podem estar em jogo na confecção de música. Estes autores muitas vezes ainda percebem que a ênfase na nocividade da indústria fonográfica e em seus processos de manipulação acaba sendo reducionista quanto à recepção do público. Neste sentido, Menezes Bastos (2005) dirige uma crítica aos intelectuais que articulam a forma de pensamento *adorniana* e consideram a audiência como algo amorfo e manipulado. Menezes Bastos ainda questiona a crítica que Adorno dirige à música popular por sua ligação com a indústria fonográfica, observando que a partir do século XX esta indústria é constituinte de todos os gêneros musicais, inclusive da música erudita e *folk*.

Esta visão de Menezes Bastos (2005) pode ser relacionada à visão de Benjamin (1969). Benjamin considera que algumas mercadorias produzidas pelos meios capitalistas, como particularmente o cinema, apresentam potencialidade crítica e revolucionária. Desta forma, o cinema poderia ser engajado no processo de transformações sociais. Para este autor, as técnicas de reprodução acabam por fazer da arte algo mais acessível às massas, o que reforçaria o seu poder de transformação social.

Quando nos desvinculamos de visões apocalípticas quanto aos efeitos dos meios de produção gerados pela indústria fonográfica podemos perceber como emergem com estes meios novas formas de pensar estética, e novos valores musicais relacionados a isto. Benjamin (1969) ainda considera que os modos de vida transformam as maneiras com que o homem sente e percebe o mundo. Assim, o autor aponta como a reprodução técnica pode ressaltar aspectos que não seriam percebidos sem esta. Em sua visão, o cinema acaba por enriquecer nossa percepção, ampliando a quantidade de objetos tanto visuais quanto auditivos que apre-

endemos a um só momento e aprofundando nossa atenção. O cinema é então caracterizado por um modo de percepção do mundo propiciado pelo aparelho.

Essa mudança que o cinema gera nas formas de percepção da arte observadas por Benjamim também é observada por Chanan (1995) quanto aos efeitos da indústria fonográfica. Chanan considera que a gravação muda a constituição da música e a experiência do ouvir, gerando um ouvido mais detalhista e modificando as formas de produção da música. A gravação torna determinante uma série de efeitos que anteriormente nem sempre apareciam registrados na partitura, tais como: detalhes em *glissando*, características expressivas da voz, mudanças de colorido ou pequenas alterações de tempo. A relação com a tecnologia desenvolvida pela indústria fonográfica é fundamental para o surgimento de diversos gêneros musicais, incluindo o rock. Neste sentido, Peter Wicke (1993) pretende mostrar como a mídia acaba por tornar-se mesmo matéria prima para a criatividade artística deste gênero. A concepção de música própria ao rock implica na relação com os meios de comunicação de massa, por onde os valores e significados ligados a esta música circulam. Além disso, o envolvimento com equipamentos como sintetizadores, amplificadores, microfones, efeitos especiais e etc, leva a uma nova maneira de criar música com os instrumentos, onde o equipamento técnico transforma-se em material musical.

Durante meu trabalho com as bandas independentes de Florianópolis observei que a apropriação criativa dos recursos tecnológicos ligados à indústria fonográfica e aos estúdios de gravação se dava de diversas formas. Constatei que a relação com a tecnologia de gravação algumas vezes interferia mesmo no processo de composição e constituição das músicas. Dois bons exemplos para isso são o da banda Kratera, e o da banda Os Capangas do Capeta. Por ensaiar em estúdio, a banda Kratera pode gravar seus ensaios frequentemente. Assim, estes ensaios aparecem como espelho para a banda, através da audição destes, a banda pode se auto-avaliar e contornar o que julgar como lacunas em suas músicas. As gravações de ensaios aparecem aqui como espécies de “rascunhos” a partir dos quais os músicos pensam os arranjos para as músicas. No caso dos Capangas do Capeta, a gravação é importante durante o próprio processo de composição. Para economizar em tempo de ensaio, os músicos desta banda gravam suas idéias em casa, normalmente uma progressão harmônica ou um *riff*⁴⁷ de guitarra, e passam estas gravações para o vocalista da banda, que partindo destas, compõe a letra e a melodia da música. Segundo os integrantes da banda, com isso, ficaria mais fácil estabelecer a forma da música e determinar suas partes.

⁴⁷ Um *riff* é um tema, uma pequena frase melódica, que é repetido várias vezes.

Outra forma de questionamento da racionalidade percebida como típica da sociedade moderna se dá através de uma relativização da importância da técnica musical e instrumental. A questão da técnica é muitas vezes vista com desconfiança e pode mesmo aparecer no discurso de alguns músicos como mecanização do tocar e do compor, logo, inibição da criatividade e, principalmente, da espontaneidade do músico e de seu prazer em fazer música. No entanto, é importante ressaltar que esta relativização da importância da técnica não significa de forma alguma desleixo quanto ao fazer musical. Os músicos estão sempre estudando e pesquisando seus instrumentos, buscando sua própria sonoridade, sua própria forma de tocar e seus timbres característicos. O envolvimento emocional dos músicos com o rock é extremamente forte, e muitos destes, mesmo apresentando outras ocupações ou profissões dedicam horas e horas de seus dias à audição e pesquisa deste gênero e à composição musical. Também não significa que não existam músicos admirados por seu virtuosismo e que alguns subgêneros de rock, como algumas vertentes do metal e do rock progressivo, busquem mesmo explorar este virtuosismo. O que estou colocando aqui é que observei entre as bandas que pesquisei a existência de um questionamento da técnica como um valor fundamental ao fazer artístico. Aqui, a técnica musical e instrumental de um músico, deve ser sempre submetida a sua criatividade, originalidade, espontaneidade e à expressão de seus sentimentos.

Desta forma, percebo que a rejeição da música racionalizada é também a rejeição de um comportamento social racionalmente orientado, rejeição esta que marca toda a história do rock. Desde seu surgimento nos anos 50, o rock aparece vinculado a visões de mundo questionadoras, que na época se chocavam com os moldes de comportamento impostos por uma sociedade conservadora. Nos anos 60, esta crítica ainda é acentuada pela relação desta música com a contracultura. Isso se dá, principalmente devido à oposição deste movimento à tecnocracia, percebida por Roszak (1972) como uma forma social onde todos os aspectos culturais são “objeto de exames e de manipulação puramente técnicos” (Roszak, 1972: 19). Observo que tanto a rejeição do comportamento racionalmente orientado quanto o questionamento da tecnocracia teriam seu ponto culminante no *punk rock* dos anos 70. Através da máxima “faça você mesmo”, o *punk* propõe que qualquer pessoa é capaz de fazer música. Desta forma, neste movimento, o fazer artístico deixa de ser restrito a uma elite que possuiria os conhecimentos musicais adequados para compor.

Assim, observo que as concepções de “música” e “arte” próprias ao rock estão ligadas à contraposição do universo “hedonístico” (Menezes Bastos, 2003) deste gênero à racionalização da música ocidental. O rock questiona a estética de uma tradição musical que teria suas origens no Canto Gregoriano da Idade Média, chegando a seu fim com o

dodecafonismo (idem), a tradição que Weber afirma ter racionalizado o material sonoro através de “elaborações enfaticamente acústico-matemáticas” (ibidem: 15). Desta forma, percebo que nas bandas de rock o que está em jogo é a criatividade, a espontaneidade, a “atitude” acima de tudo, que está ligada à originalidade. Através da experimentação na hora de fazer música, os músicos brincam com seus instrumentos e o material sonoro sofre um “reencantamento”.

Referências citadas

- _____. Horkheimer, Max. 1982. “A indústria cultural”. In: G. Cohn (org.). *Sociologia: Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática.
- Bastos, Rafael José de Menezes. 1995. *Musicalidade e ambientalismo: ensaio sobre o encontro Raoni-Sting*. Antropologia em Primeira Mão. Florianópolis: UFSC / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social.
- _____. 2003. *Brazilian Popular Music: An Anthropological Introduction (Part III)*. Antropologia em Primeira Mão, Florianópolis: UFSC / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social.
- Benjamin, Walter. 1969. “A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução”. In: Gilberto Velho (org.). *Sociologia da Arte, IV*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Chanan, Michael. 1995. “Preface”; “Record Culture”. In: *Repeated Takes*. London – New York.
- Dias, Márcia Tosta. 2000. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira em mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Maffesoli, Michel. 2000. *O Tempo das Tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- _____. 2005. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes.
- _____. 2005. “Brazil”. In: J. Shepherd, D. Horn e D. Laing (eds.). *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, vol. 3: Latin America and the Caribbean. London: The Continuum International Publishing Group, 212-248.
- Roszak, Theodore. 1972. *A Contracultura*. São Paulo: Vozes.
- Weber, Max. 1995. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Wicke, Peter. 1993. *Rock Music: Culture, aesthetics and sociology*. New York: Cambridge University Press.

Identidade e performance na música popular de Aracaju

Yukio Agerkop

ivoagerkop@yahoo.com.br (UFBA)

Palabras-chave: Identidade. Performance. Música popular. Aracaju

A partir dos anos oitenta, novos fenômenos na música popular urbana do nordeste do Brasil, despertaram o interesse de pesquisadores nacionais e internacionais. Nos grandes centros urbanos de Salvador e Recife surgiram ambos cenas musicais vibrantes que conseguiram sucesso nacional e internacional. Atualmente, a nova geração de jovens nestes meios urbanos procura novas formas de se expressar e desenvolvem um sentido de identidade. Os novos gêneros e conjuntos musicais que ali surgem, absorvem elementos transnacionais e regionais ao mesmo tempo.

A recepção e a apropriação de elementos musicais e culturais globais por conjuntos locais, que mantém seu caráter regional é um processo complexo e não uniforme. Neste trabalho, gostaria de apresentar três grupos musicais de Aracaju - capital do Estado de Sergipe-, numa discussão sobre o diálogo com o transnacional e o regional nos textos, na música e na performance. As opiniões e atitudes diferem com cada conjunto em relação às influências transnacionais. O grupo Sulanca baseia-se quase exclusivamente de elementos da cultura popular das regiões do interior do estado com fortes influências afro-brasileiras, enquanto o grupo Naurêa e Maria Scombona se apropriam também de diversas influências de outras regiões do Brasil e de gêneros transnacionais. Mas todos têm algo em comum; o de ser reconhecido dentro e fora do estado. A cultura popular do estado Sergipe ainda é pouco divulgada nacionalmente e internacionalmente, fora alguns poucos artistas populares, como o artista plástica Arthur Bispo do Rosário. Ele é internacionalmente reconhecido como um dos maiores artistas populares do século vinte, e inspirou artistas populares como Antônio Nóbrega e os conjuntos musicais Sulanca e Naurêa.

Movimentos musicais: O Tropicalismo, Mangue e a cena em Aracaju

Veremos neste trabalho como os artistas da música popular urbana de Aracaju criam um discurso ao redor da situação social da sua região, a música transnacional e a forma de como os artistas se auto-afirmam com sua expressão musical. Até o começo dos anos 90, a cultura e a música do sudeste do Brasil e Salvador imperavam nos grandes centros do nordeste como Recife, Aracaju, Maceió e outros. O sudeste ainda joga um papel dominante no pano-

rama econômico e cultural do país e domina os meios de comunicação de massa. Há mais de dois séculos, o Nordeste é uma das regiões menos desenvolvidas dentro do Brasil, com grandes diferenças sociais, pobreza, injustiça, secas, e isto provocou movimentos de resistência como o de Antônio Conselheiro, o Lampião e os Cangaceiros. Mais tarde, surge em outro contexto o Tropicalismo na época da ditadura nos anos sessenta e setenta, na qual os artistas utilizar elementos transnacionais para se expressar, rebelar e criticar problemas na sociedade. Todos estes movimentos sofreram a repressão. Ainda há uma forma de hegemonia exercida pela classe alta e média-alta através da polícia, justiça e governos públicos que desfavorecem as classes baixas no mercado de trabalho, na justiça, e nos mal-tratos pela polícia ou encarceramento de marginais. Surge nos anos noventa um movimento musical e cultural denominado movimento Mangue, que desenvolveu uma voz própria com crítica social, uma nova proposta para o que era oferecido nas rádios e televisão até então (MPB, Axé, Pagode, Rock carioca, paulista e brasiliense). Uma forma de contra-hegemonia para a existente produção musical comercial emitido nas mídias e controlado pela elite econômica e as políticas culturais. Os artistas e jovens deste movimento se permitem à liberdade de ouvir outras culturas musicais e estéticas de outras partes do mundo e experimentar com estes, para enriquecer a sua expressão musical. Assim, descobrem também a riqueza sonora e força rítmica da música nordestina e a expõem de uma maneira mais espetacular, segundo as estéticas da música pop, punk e *funk*.

Aracaju, por ser uma cidade menor dentro do menor estado do Brasil, prudentemente desenvolve uma cena musical, que ainda não atinge as dimensões da nova cena musical do Recife. Os artistas procuram desenvolver um caráter musical e performático próprio para se diferenciar, e desta forma ser reconhecido não só no seu estado, mas também no resto do Brasil e no mundo. A música popular urbana de Aracaju está em contato com diferentes correntes musicais e culturais do Brasil e o resto do mundo ocidental. Há por exemplo uma cena dinâmica de diferentes formas de *heavy metal* como *death*, *doom* e *black metal*⁴⁸. Os artistas pertencem à classe média e em diferentes casos os segmentos da população menos favorecidos que mora nas periferias. Todos os músicos dos grupos moram em Aracaju, diferentemente que muitos artistas populares de Recife que mudaram para São Paulo e Rio de Janeiro para ter maior ressonância e divulgação. Viajam de vez em quando para cidades como Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Fortaleza e raramente para Europa.

Em Sergipe, as políticas culturais não estimulam a cultura popular a se desenvolver de maneira própria, mas a preferem representá-la em forma caricatural e conservador, como

⁴⁸ O musicólogo Hugo Ribeiro faz um estudo desta cena musical em Aracaju.

os símbolos das festas juninas como as casinhas caipiras, moças e moços caipiras. Os músicos dos grupos não aprovam esta representação da cultura popular e tentam criar uma outra proposta. Esta é desenvolvida de várias formas, desde a escolha de gêneros transnacionais do blues, rock, *rap* e pop, o uso de roupas, timbres de instrumentos, na poesia nos textos das músicas, na atuação e também nas suas falas. Ressaltam a riqueza cultural de sua região e a negligência das políticas e classes dominantes em melhorar a situação social e ambiental das cidades.

Nos seguintes exemplos da música popular de Sergipe, veremos como os músicos participam e procuram seu próprio espaço e voz no meio musical e cultural, resistindo a tendências nacionais.

Sulanca e a música popular em Aracaju

Um dos primeiros grupos a surgir em Aracaju inspirado pela atuação e música de Chico Science e Nação Zumbi é Sulanca. As influências e semelhanças de Sulanca com o movimento Mangue, Chico Science e Nação Zumbi em especial pode ser observado nas letras, música, vestimenta e atuação no palco. Este grupo traz uma novidade em poder misturar e sobrepor diferentes ritmos da música popular camponês, com utilização de instrumentos tradicionais. A particularidade é o uso de diferentes timbres e a alternância de instrumentos e ritmos no percorrer de uma música, com a guitarra e o baixo elétrico imitando os ritmos tradicionais. A riqueza da música popular sergipana e nordestina está na variedade de instrumentos, timbres e ritmos, o sistema musical modal, além da variedade de danças e vestimenta vistoso e colorido. A arte verbal da cantoria e embolada também é uma fonte de inspiração para muitos artistas populares do Recife, mas também em Aracaju. Chico Science percebeu e assimilou o espírito brincalhão de várias personagens das tradições culturais nordestinas de uma forma especial, algo que muitos artistas de Recife e Aracaju não conseguiram.

Sulanca, a partir de seu projeto criador, procurou o reconhecimento e o espaço no meio urbano e rural para a música popular sergipana, resistindo à dominância de gêneros vindo de Salvador ou sudeste do Brasil. No carnaval e nas festas juninas, as políticas culturais da cidade imprimem sua influência na escolha de grupos musicais de outras regiões do Brasil e a organização do espaço e evento.

O próximo exemplo mostra a temática da crítica à sociedade, ao caos e sentimento de confusão e desespero. Textos do movimento Mangue e conjuntos como Naurêa e Maria Scombona também fazem uso destes temas. Veja o seguinte exemplo da música Dinheiro:

Eu não sei pra que dinheiro / Eu não sei fazer dinheiro / Dinheiro é pra gastar / A gente paga pra nascer / Pra comer, pra trabalhar / A gente paga pra gozar / Pra ficar no *tralalá* / Conte daqui, conta de lá / Supermercado, água e luz / To pendurado no meu card / Dinheiro é foda e me seduz

Este sentimento de desespero, confusão também está no exemplo Onde Côtô, glorificando o agir na contramão, uma atitude contra-hegemônica:

Onde cô tô (3x) / To tentando entender / Onde Côtô (3x) / Na pior, na menor, / Nas esquinas, na sina, / Na dor, na cor, / Na mão, ma contramão, / Nas favelas, na cela, na tela, / Nas calçadas, na cerca, na seca, na baga, na vida, na larica / Na bagaceira do mundo (4x) / Anton me diga doutor (2x)

Há uma diferença entre a poesia do meio urbano, que difere com textos das tradições musicais menos as ligadas à literatura de cordel como a cantoria, embolada (e variantes destes). Os conjuntos musicais urbanos expressam mais sua consciência crítica nas poesias e textos. As expressões populares regionais sergipanas cabem na distinção de uma sociedade “tradicional”, pois como observa Anthony Giddens:

Nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes. (Giddens, 1990: 37-8, apud Hall, 1996: 15)

Maria Scombona: cultura popular e sotaque sergipano

No discurso do líder do grupo Maria Scombona, Henrique Teles, o falar e sotaque sergipano tomam um lugar essencial na performance e música. No movimento Mangue com Chico Science e Nação Zumbi como maior sucesso, a percussão regional nordestina forma um dos pilares da música e na atuação no palco. Maria Scombona quer evitar uma semelhança com o movimento Mangue e procura criar música com caráter sergipano com ênfase nos falares sergipanos, os seus ditados e seu sotaque particular. O linguajar sergipano desenvolveu-se com a chegada dos migrantes espanhóis, portugueses e holandeses e as influências das línguas de diferentes grupos indígenas que já habitavam a região. Na gravação do primeiro cd, *Grão*, o grupo colocou uma história de uma cantora cigana, Dona Maria, que interpreta pregões e possui uma voz forte, com timbre metálico e com o sotaque regional de Sergipe e Alagoas. Desta forma o grupo dialoga com a cultura popular rural, trazendo uma cantora popular de feira no estúdio de gravação. O líder do grupo, Henrique, tem uma visão clara sobre o projeto criador do grupo. Destaca a palavra, que vai além da imagem, que é etérea:

E ressalto aqui o que te falei, a palavra depois da imagem. A gente viva a era da imagem hoje; mais, depois da imagem que é muito etérea, e que desaparece, que logo depois da imagem, vem a fala do indivíduo; e ali está carrega-

do tudo, tudo a história, história de diversos elementos das pessoas, é na fala; então a palavra é a coisa mais importante hoje em dia na minha música. E por mais que a gente busque por elementos de música negra americana, de elementos locais, o esteio, a espinha dorsal vai ser a palavra. Importantíssimo. (Entrevista com o autor, 2005)

No começo da carreira do conjunto, a inspiração da nova cena de Recife refletiu no uso de instrumentos tradicionais de Sergipe como a zabumba e o pandeiro, usado em músicas baseadas parcialmente na embolada. Mais recentemente, o conjunto está dando mais ênfase no rock, deixando de lado elementos regionais como instrumentos ou gêneros como o *repente* ou *embolada* ou zabumba e pífano.

Outras características no cd são as ‘vinhetas’, pequenos exemplos de música tradicional com instrumentos tradicionais ou a cigana Dona Maria cantando. O líder do grupo acha as histórias das pessoas do cotidiano importantes a serem ressaltadas. Henrique fala sobre este tema:

E aí nos gravamos as falas dela e o canto que está lá no final do disco. Mas a parte mais marcante é quando ela fala da separação dela: tanto pelo sotaque dela, pelo seu jeito de falar, quanto pela própria história, que é próxima da realidade da música que segue que é ‘Easy Way’, que fala de separação também. (Entrevista com o autor, 2005)

No encarte do cd *Grão*, há uma frase que ressalta a auto-estima e a singularidade do falar sergipano, e em certo grau, a identidade regional e urbana de Sergipe:

Se é o meu sotaque / que lhe deixa tão *cabreiro*, / faça de conta, então, / que eu sou um estrangeiro / e a minha língua é esta. / Somos do mesmo / Mundo mesmo!

A identidade rural e urbana é re-valorizada através da ênfase no sotaque e suas particularidades. Um dos elementos na qual a identidade local revelada é na fala, no reconhecimento do sotaque regional do português. Símbolos e signos da identidade sergipana são utilizados na divulgação turística com suas roupas tradicionais, decoração e instrumentos como a sanfona e triangulo e zabumba. São justamente estes símbolos da cultura popular que são utilizadas pela política e pelo turismo para promover e divulgar o estado através das mídias de massa. Os músicos dos conjuntos musicais pesquisados, não se identificam com o uso destes símbolos da cultura regional (das festas juninas), e o consideram como uma caricatura da sua cultura popular sergipana e nordestina.

Naurêa: a diversão e brincadeira na música popular

Naurêa é um grupo musical que expressa sua música e atuação com base na música nordestina, com ênfase no forró, samba e outros elementos musicais nacionais e transnacio-

nais. A influência do movimento Mangue de Recife também pode ser notado na atuação e música de Naurêa. Uma indicação é a hibridização em mesclar estilos regionais, nacionais com estéticas e estilos musicais transnacionais. Mesmo assim, a intenção do conjunto Naurêa é não ser considerado um grupo da linha do movimento Mangue (em especial a Nação Zumbi), mas criar um caráter e imagem própria; isto afirma Alex Santana, um dos cantores da Naurêa:

A grande mudança de Naurêa ocorreu quando DJ Dolores (um Sergipano radicado no Rio e Recife) ouviu a banda num local na Atalaia. Ele falou para os músicos da banda: gostei da banda, agora aquele tambor não gostei não; se não tirar, as pessoas vão associar vocês com que é feito no Recife, o *Mangue Beat* e tal. E algumas gravações de nós eram realmente muito parecido com que era feito por Nação Zumbi. E não era nossa intenção. Queremos ser uma banda de forró, e não uma banda de *Mangue Beat*. Mesmo que se o *Mangue Beat* não tivesse existido, não tivesse existido Naurêa... Nossa intenção não era de copiar o que era feito em Recife.

Há um processo dinâmico da produção de cds pelos conjuntos musicais como Naurêa. Além de tocar na Naurêa, vários músicos desenvolvem uma carreira solo, às vezes com a ajuda dos outros músicos do conjunto. Um dos músicos Abraão toca guitarra em dois conjuntos no mesmo tempo.

Palavras Finais

Os grupos de música popular de Aracaju estão desenvolvendo uma nova forma de se expressar musicalmente como sergipano. Conseguem se distinguir de outros estados do nordeste através das seguintes formas:

- O uso de instrumentos tradicionais sergipanos, a sua vestimenta,
- O uso de ditados e falares unicamente sergipanos
- A criação de novas combinações rítmicas.

Cada grupo utiliza um aspecto diferente da cultura popular regional para representar a cultura sergipana. Nesta representação há uma divergência nos grupos. Alguns descartam cada vez mais elementos locais e regionais como ritmos, instrumentos para executar principalmente os gêneros transnacionais como rock, enquanto outros artistas se especializam na re-interpretação da cultura regional, enfatizando as nuances e particularidades. Este último caso pode ser observado no trabalho de Siba, ex-integrante do reconhecido grupo Mestre Ambrósio. Este processo ocorre no Recife, e os conjuntos em outras cidades do nordeste provavelmente seguem esta tendência.

Referências citadas

- Hall, Stuart. 1997. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- _____. 1990. *A Festa da Jaguatirica : uma partitura crítico-interpretativa*. Dissertação de Doutorado, USP.
- _____. 1999[1978]. *A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- _____. 2001. "Ritual, história e política no Alto Xingu: observações a partir dos Kamayrá e do estudo da festa da jaguatirica". In: B. Franchetto & M. Heckenberger (orgs.) *Povos Indígenas do Alto Xingu*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 335-357.
- Meyer, Michel. 2000. "Prefácio: Aristóteles ou a retórica das paixões". In Aristóteles, *A Retórica das Paixões*. São Paulo: Martins Fontes.
- Monod-Becquelin, A. 1975. *Le pratique linguistique des Indiens Trumai (Haut Xingu, Mato Grosso, Brésil)*. Paris: SELAF, 2v.
- Montardo, Deise Lucy. 2002. *Através do mbaraka: música e xamanismo Guarani*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. São Paulo: USP.
- Overing, Joanna. 1991. A estética da produção: o senso de comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. *Revista de Antropologia*, vol 34.
- Piedade, Acácio Tadeu de C. 2004. *O Canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado, PPGAS/UFSC. Tese disponível em pdf no site www.musa.ufsc.br.
- Vilaça, Aparecida. 1992. *Comendo como gente: formas do canibalismo Wari'*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 1977. *Indivíduo e Sociedade no Alto Xingu: os Yawalapití*. Dissertação de Mestrado, UFRJ/Museu Nacional.
- _____. 1986. *Araweté: os Deuses Canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.
- _____. 1996a. "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio". In: *Mana*, Rio de Janeiro, 2/2: 115-144.
- _____. 1996b. "Images of Nature and Society in Amazonian Ethnology" In: *Annual Review of Anthropology*, 25: 179-200.
- _____. 2001. "GUT feelings about Amazônia: potencial affinity and the construction of sociality". In L. Rival & N. Whitehead (eds.) *Beyond the visible and the material: the amerindianization of society in the work of Peter Rivière*. Oxford: Oxford University Press, 19-43.

**Entre o maracatuzeiro(a) e o pesquisador(a):
problemas de legitimidade nas práticas e na história dos maracatus-nação.**

Ivaldo Marciano de França Lima.

ivaldomarciano@yahoo.com.br - UFF.

Resumo: Este trabalho tem como objetivo discutir a relação entre os trabalhos dos pesquisadores dos maracatus-nação e os maracatuzeiros, no sentido de problematizar um importante aspecto (muitas vezes não percebido por ambas as partes) que é o de como um estudo/livro/pesquisa pode legitimar/ dar visibilidade a alguns maracatuzeiros e suas práticas em detrimento de outros. Esta questão torna-se mais complexa à medida que muitos pesquisadores tomam os discursos dos maracatuzeiros como uma verdade absoluta, abrindo mão do contexto em que os mesmos estão inseridos, ou não relativizando o que é dito ou mostrado por aqueles que são pesquisados. Os maracatuzeiros, como qualquer sujeito social, possuem interesses e anseios, que muitas vezes são repassados aos pesquisadores sob a forma de discursos legitimadores. Os toques, os instrumentos musicais e a maneira de confeccioná-los, as formas de cantar as toadas e a própria composição destas são algumas das questões reveladoras das disputas por espaços sociais entre os maracatuzeiros, e este trabalho se encaminha na perspectiva de fazer uma revisão crítica de parte dos trabalhos produzidos nos anos 1990. Este trabalho discutirá algumas questões imprescindíveis para o trabalho dos etno-musicólogos, antropólogos e historiadores, sobretudo algumas possibilidades para que as pesquisas e os estudos não constituam elementos de legitimação de uns em detrimento de outros.

Palavras-chave: Maracatuzeiros. Pesquisadores. Instrumentos musicais.

Cosme Damião Tavares, maracatuzeiro e juremeiro, principal articulador do Maracatu Estrela Brilhante e possivelmente uma das maiores referências entre aqueles que integravam os maracatus existentes na Cidade do Recife. Seu nome, e o do seu maracatu era presença certa nas páginas dos jornais recifenses, principalmente nos meses que antecediam o carnaval. O seu grupo, Estrela Brilhante, era bastante solicitado e muito querido, ao que indicam as diversas matérias que informavam sobre os ensaios e arrastões que este grupo fazia nas ruas do Recife. Nas memórias de Dona Célia, antiga maracatuzeira que integrou o Estrela Brilhante à época em que ele estava sediado na comunidade de Campo Grande, mais precisamente à Rua do Rio, recorda que não havia outro maracatu que lhe fizesse perigo. Nem de longe, nas palavras dela, o Porto Rico de Pedro da Ferida ameaçava o poderio do velho Cocó, nome pelo qual era carinhosamente conhecido entre seus amigos, familiares e partícipes de maracatu. Essa fama e força foi uma marca dos anos 1930 e parte dos anos 1940. O Estrela Brilhante era sinônimo de grandeza e atraía as atenções de muita gente. Foi objeto, inclusive, de um artigo publicado pelo jornalista Cleophas Oliveira no ano de 1943 no *Boletim da cidade e do porto do Recife*, (Oliveira: 1943) e depois republicado no *Jornal Folha da Manhã* no ano pos-

terior.⁴⁹ O Estrela Brilhante estava no ápice por esses anos, ganhando prêmios e indicações de destaques diversos. Uma notícia de 1947, no entanto, demonstra que uma novo grupo atraía as atenções daqueles que se interessavam por maracatu: Dona Santa, a rainha do Maracatu Elefante. A força do Estrela Brilhante entre os recifenses estava ameaçada pela figura legendária de Dona Santa e o seu Maracatu, que arrebatara o título naquele ano; e pelo Maracatu Cambinda Estrela, que conquistava espaços e a segunda colocação. O Estrela Brilhante aparece apenas em terceiro lugar:

Prêmios a blocos, clubes, troças e maracatus

Foi a seguinte a classificação dada pela Comissão pró-Festejos Carnavalescos aos conjuntos que se exibiram no carnaval:

(...) maracatus – 1º lugar – Elefante, uma taça; 2º lugar: Cambinda Estrela de Casa Amarela, uma taça; 3º lugar: Estrela Brilhante, um fino jarro e um estojo de perfumes Coty.

A Comissão está convidando os conjuntos que ainda não receberam os prêmios – o Bloco Camelo de Ouro, as troças Transporte e linguarudos de Água Fria e o Maracatu Cambinda Estrela de Casa Amarela – a comparecerem na próxima sexta-feira à Diretoria de Documentação e Cultura, Edifício Bancários, 9º andar (Avenida 10 de novembro, 131).⁵⁰

Dona Santa ainda era pouco conhecida na cidade e desprovida dos símbolos que a cercam nos dias atuais e nos dez últimos anos de sua vida. Ela era uma maracatuzeira em ascensão e em busca de espaços na capital pernambucana. Seu maior oponente no que diz respeito à hegemonia entre os maracatuzeiros/maracatuzeiras e os seus maracatus era o afamado (mas já velho) Cosme. Essa questão nos ajuda a entender parte das razões que levaram aos entrevistados de Barbosa (2001) a se referirem à existência de rixas envolvendo o Elefante e o Estrela Brilhante. Tratava-se da memória de uma disputa, que teve como palco o Recife dos longínquos anos 1940. Uma contenda que foi perdida por um dos lados (Cosme e o Estrela Brilhante), pois ao contrário do que pensam alguns intelectuais, os maracatuzeiros/maracatuzeiras possuem interesses e opiniões. Suas práticas e costumes são dotados de sentidos e estes possuem relação com o contexto que os cercam. O que estava em jogo para Dona Santa e Cosme era o lugar da hegemonia, o ponto em que as atenções são voltadas e com elas a visibilidade e legitimidade que decorrem da ocupação deste posto. Cosme sabia da força que existia em Dona Santa e esta conhecia as armas que dispunha para tomar um lugar que poderia lhe abrir espaços. Suas alianças e a própria vida se encarregaram de alçá-la ao posto de Cosme, tomando-lhe o lugar de maracatuzeira referencial para os demais. Os entrevistados de Barbosa (2001) puseram em cena fatos há muito esquecidos e pouco observados

⁴⁹ *Folha da Manhã*, edição Matutina, 08/02/ 1944, p. 16.

⁵⁰ *Diário de Pernambuco*, 20/02/1947, p. 03.

pelos estudiosos: “Milton: era uma disputa muito grande pra ver quem era o melhor, né? Pra competir com o Estrela Brilhante só o de Dona Santa se aproximava” (Barbosa, 2001, 13). Estas memórias relacionadas à disputa e a rivalidade, tão comuns entre os maracatuzeiros e as maracatuzeiras não foi devidamente trabalhada por esta autora, que infelizmente tomou as lembranças sob uma perspectiva próxima da infantilização de práticas e costumes:

Na pesquisa de campo observei que quando as pessoas falaram sobre a rixa existente entre o Estrela Brilhante e o Maracatu Elefante de Dona Santa, havia, por um lado, uma postura de séria rivalidade, que transparecia nos gestos e no tom da voz, mas ao mesmo tempo a fala das pessoas fornece elementos para a compreensão do sentido lúdico que estava em jogo na relação de antagonismo e que representa um fator de estímulo importante para a existência do brinquedo. (Barbosa, 2001, 13) os negritos são de minha responsabilidade.

Estes discursos relacionados à rivalidade, não podem ser considerados apenas como constituidores da diferença, ou de estímulos propiciadores a alteridade, que permitem a conformação de uma identidade por oposição, mas os indícios de que nos anos 1940 existiam disputas e conflitos por espaços, algo que durante muito tempo foi relegado a segundo plano pelos estudiosos que se depararam com as pesquisas sobre os maracatuzeiros/maracatuzeiras e seus maracatus. A própria autora, por sinal, deixa claro sua compreensão de que existiam rivalidades entre os maracatus, apesar de sua afirmação de que as mesmas se iniciaram apenas no século XX (Barbosa: 2001, 13). Mas o que está subjacente no ato de ocultar a existência de diferenças entre os maracatuzeiros e maracatuzeiras? Desconfio que parte das razões desse esquecimento esteja intrinsecamente ligada a uma forte herança dos intelectuais folcloristas, que viam nos maracatus o lugar das sobrevivências, desprovidas de sentido com o tempo e o contexto em que viviam. Também não podemos esquecer que a maior parte dos intelectuais que estudavam os maracatus e as manifestações culturais como um todo, eram oriundos da elite, e permeados por valores e costumes extremamente diferentes daqueles que existiam (e existem) entre os que fazem as manifestações culturais.

Os maracatus constituíam, na visão de grande parte destes intelectuais (estudiosos e folcloristas em geral), uma tradição mantida com base na repetição acrítica, como afirmava Cascudo (2000) e Almeida (1942, 1971). O próprio termo utilizado pela autora, “brinquedo”, nos remete a análise de como que práticas e costumes implementados por homens e mulheres pobres – afro-descendentes em sua maioria – foram tratados pelos estudiosos. Brinquedo, folguedo, reminiscência ou sobrevivência foram (e ainda são!) alguns dos muitos conceitos utilizados por diversos estudiosos que não enxergavam a seriedade e a complexidade existente nas manifestações populares. Desconfio que essa seja uma das muitas razões que dificultam os in-

telectuais e estudiosos de perceberem a força de seus trabalhos e de como estes são apropriados pelos que fazem as manifestações populares como instrumento de legitimação e poder.

Os diversos trabalhos ainda hoje produzidos, sobre os maracatus, tangenciam esta discussão, alguns dos quais fazendo verdadeira apologia a determinado maracatuzeiro ou maracatuzeira, tornando mais complexa à questão ora levantada nesta comunicação. Um destes trabalhos, verdadeiro texto de legitimação para a prática de um maracatuzeiro, pode ser visto no artigo escrito por Benjamin (2004), que se utiliza do discurso científico para conferir legitimidade a determinado maracatuzeiro de sua preferência. Claro está que os intelectuais de toda a espécie possuem suas preferências, seja entre os terreiros das religiões afro-descendentes, ou nas manifestações culturais, mas o que afirmo é a necessidade de refletirmos sobre nossa atuação e definitivamente jogar na lata do lixo o discurso da neutralidade, ou repensar nossa prática e começar a intervir menos nas disputas em que muitos dos nossos informantes estão inseridos. Esta questão ganha maior relevância quando me deparo com trabalhos e pesquisas acadêmicas em que o discurso do informante é tomado como verdade absoluta, deslegitimando as demais que se apresentam no campo da disputa em que “nosso objeto” está inserido. É justo tomarmos partido e ajudarmos aquele que goza de nossa simpatia?

Este trabalho não envereda pela defesa da neutralidade nos estudos sobre as práticas e os costumes afro-descendentes, tampouco advoga a idéia de que estes últimos não devem servir de objeto para estudos e pesquisas. Também não há nestas linhas, a miopia comum a alguns intelectuais que desprezam as diferenças e divergências existentes entre aqueles que são estudados pelos mais diferentes pontos de vista. O que trago neste trabalho, é a reflexão sobre temas pouco estudados entre os etno-musicólogos e antropólogos, a exemplo da ética e da moral. Oliveira (1996) chama a atenção para este debate, discutindo questões pertinentes à relação entre a ética, a pesquisa e o conhecimento, que em meu entendimento precisam ser presença obrigatória nos nossos trabalhos. Outra importante referência para a discussão que trago, estão presentes em Oliveira (1998), especialmente o primeiro capítulo, em que discute a performance do antropólogo, sobretudo os modos de construir o trabalho acadêmico. Estas reflexões, aliada a uma outra grande obra de Clifford (2002), podem em muito nos ajudar a modificar as posturas ainda hoje predominantes nas ciências humanas que tomam para si determinados conflitos, legitimando práticas que às vezes sequer são hegemônicas entre determinados campos das manifestações culturais.

Quantos terreiros e praticantes de religiões afro-descendentes não foram objetos de estudo e quantas vezes estes não serviram de elemento para o reforço em uma disputa por espaços e legitimidade social? Devo insistir que estou buscando refletir sobre questões bastante

pertinentes na atualidade, qual seja, a de que os intelectuais podem conferir legitimidade para uma determinada prática em detrimento de outra, sem que ao menos perceba. Particularmente estou me detendo no caso dos maracatuzeiros e seus maracatus, mas não posso deixar de dizer que esta questão pode servir de reflexão para outros estudos envolvendo terreiros de xangô, jurema, umbanda ou até mesmo indivíduos que não sejam afro-descendentes, mas que estejam imersos em práticas de caráter coletivo e que possam ganhar legitimidade a partir da academia.

Os maracatuzeiros possuem diferenças e inúmeras divergências entre si. Disputam espaços e são possuidores de estratégias e táticas de inserção social, assim como de discursos legitimadores de suas práticas e construções em geral. Posso afirmar que parte dessas estratégias diz respeito à desconstrução da prática do “outro”, que quase sempre (no discurso do oponente) não “possui tradição” ou é digno do respeito das pessoas por razões diversas. Em alguns casos existem maracatuzeiros que dispõem de argumentos dirigidos para a destruição da hegemonia de outros que são dotados de maior poder simbólico, ou que gozam de respeito em determinada comunidade ou no poder público. Isso significa dizer que os maracatuzeiros são diferentes dos demais seres humanos que vivem em sociedade? Muito pelo contrário. A busca por espaços em uma sociedade deve ser vista como algo absolutamente humano, e como não deveria deixar de ser os maracatuzeiros buscam sua legitimidade mesmo que tenha de desconstruir a aceitação do outro, concorrente direto na busca pela hegemonia na sociedade. Não posso esquecer que nesta perspectiva é fundamental a construção de uma identidade forte o suficiente para que o grupo tenha como se manter coeso, mesmo que o suposto adversário disponha de maior legitimidade e aceitação social.

Conclusão.

Em suma, estou propondo que doravante tenhamos como importante questão a ser levada em conta nos trabalhos acadêmicos, pesquisas e publicações diversas, o cuidado e a cautela de interferir o mínimo possível nas disputas existentes não só entre os maracatuzeiros e maracatuzeiras, mas de todos os praticantes das religiões afro-descendentes e os integrantes dos grupos que fazem as manifestações populares. Além de refletirmos sobre este aspecto, penso ser de extrema importância a análise dos depoimentos e dos documentos escritos como frutos de um contexto, e como tal dotados de interesses. O depoimento de um maracatuzeiro ou maracatuzeira, não pode ser alçado ao lugar da verdade absoluta ou transformado em monumento, mas analisado sob o prisma de que ali existem informações e opiniões, que trazem consigo o valor e a marca de um tempo, no qual se inserem as disputas, os interesses e confli-

tos. Como referência, apresento os meus trabalhos acadêmicos, que sempre trazem consigo a preocupação de não tornar legítima minha prática de maracatuzeiro, uma vez que o meu lugar é bastante privilegiado se comparado aos de meus pares. Devo insistir que dentre todos os mestres de maracatu-nação, eu sou o único que ocupa um lugar na academia, e que possui o poder da escrita e relativa visibilidade social. Não poderia jamais utilizar-me disto para buscar a desconstrução de outras práticas e afirmar aquela em que estou situado, o que de certa forma poderia render ganhos ilimitados para a minha pessoa. Esta questão que trago, qual seja, a da relativização do papel que o intelectual ocupa em meio às disputas existentes entre os maracatuzeiros e maracatuzeiras, deve servir como referência doravante e não pode ser esquecida por aqueles que desejam “traduzir aspectos da realidade” para a sociedade como um todo.

Referências citadas

Almeida, Renato. 1942. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro, F. Briguiet & Comp.

Almeida, Renato. 1971. *Vivência e projeção do folclore*. Rio de Janeiro, Livraria Agir.

Barbosa, Maria Cristina. 2001. *A nação maracatu Estrela Brilhante de Campo Grande*. Monografia de conclusão do curso de especialização em etno-musicologia. Recife, UFPE.

Benjamin, Roberto. 2004. “*Dona Santa e Luiz de França: gente dos maracatus*”. In: SILVA, Vagner Gonçalves da. *Memória Afro-Brasileira. Artes do Corpo*. São Paulo, Selo Negro, pp. 54 - 76.

Cascudo, Câmara. 2000. *Vaqueiros e cantadores*. Rio de Janeiro, Ediouro.

Clifford, James. 2002. *A experiência etnográfica – antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro, ED. UFRJ.

Oliveira, Cleophas. 1943. “*Macacos me lambam...*”. *Boletim da cidade e do porto do Recife*. Julho – dezembro, páginas não numeradas.

Oliveira, Roberto Cardoso de. 1996. “*O saber e a ética – a Pesquisa Científica como instrumento de conhecimento e de transformação social*”. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de; OLIVEIRA, Luís Roberto Cardoso de. *Ensaaios antropológicos sobre moral e ética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

Oliveira, Roberto Cardoso de. 1998. *O trabalho do antropólogo*. São Paulo, UNESP/Paralelo 15, 2ª edição.

Experiência Musical de Jovens com o Choro na Cidade de Porto Alegre: um projeto etnográfico de integração entre escola e universidade

Reginaldo Gil Braga

rbraga@adufgrs.ufrgs.br

Resumo: Alguns indícios fazem crer que o choro encontra-se em momento de revitalização no país. Em Porto Alegre é significativo o número de novos grupos de choro formados por jovens. Entre os espaços de formação desses novos músicos na cidade encontra-se a extensão universitária: “Oficina de Choro do CAP” (Colégio de Aplicação da UFRGS), coordenado por mim. O que proponho com esse projeto em andamento é a articulação de uma ação de extensão de uma unidade de Educação Básica, a uma outra, de pesquisa, no ambiente da Educação Superior em Música. O objetivo geral dessa abordagem vem a ser a análise e discussão do problema expresso no binômio: jovens e músicas populares, um estudo etnográfico da inserção de jovens na música instrumental e no que parece ser um novo movimento de renovação do choro no país e na cidade. Como objetivos específicos, pretendo investigar os processos sociais de ensino e aprendizagem, as representações e negociações recorrentes em aulas particulares, “rodas de choro” e ambientes escolares, como as que ocorrem dentro do CAP. A concepção de pesquisa e ensino articulados, que proponho, provém de etnomusicólogos como Mantle Hood, Alan Merriam, Thomas Turino, Carlos Sandroni, entre outros. Pretendo por hora analisar as entrevistas, observações de ensaios-aulas e apresentações especificamente do referido projeto de extensão. Em um segundo momento, pretendo ampliar a pesquisa para outras cenas e cenários jovens do choro na cidade. Busca-se com o projeto a inclusão da pesquisa como uma estratégia pedagógica na formação de alunos de Graduação em Música.

Palavras-Chave: jovens e músicas urbanas. diversidade e formação de profissionais. etnografia de práticas musicais.

1 Introdução

Alguns indícios fazem crer que o choro encontra-se em momento de revitalização no país. Na cidade de Porto Alegre, é significativo o número de novos grupos de choro formados por jovens na faixa dos 18 anos, atuando em casas noturnas e em apresentações de projetos culturais variados. Algo como uma espécie de novo “*revival*” de um gênero musical sempre em estado de latência. Os grupos que, poderíamos chamar como estilisticamente, predominantemente, de “*neo-choro*”, caracterizam-se pela atitude arrojada nas *performances* musicais, muitas vezes mescladas de influências do universo sonoro da atualidade: *jazz*, *flamenco*, *rock*, etc. Porto Alegre tem, nos últimos tempos, talentosos músicos como Henry Lentino e Yaman-dú Costa, formados dentro da tradição do choro da cidade e atuando dentro do cenário musical nacional.

Entre os espaços de formação desses novos músicos na cidade, encontra-se uma iniciativa dentro do ambiente escolar formal, o projeto de extensão universitária: “Oficina de

choro do CAP” (Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), coordenado por mim⁵¹ e executado por uma equipe formada, atualmente, por uma bolsista de extensão e dois alunos monitores voluntários.

A história do projeto começou quando, espontaneamente nas aulas de Educação Musical do segundo semestre de 2003, alunos de oitava série de uma turma para a qual ministrava aulas de Educação Musical, já com certa experiência na execução de pagode e *pop-rock* nacional, aproximaram-se do choro através da minha execução de “standards” do gênero em solos no cavaquinho e violão. No ano de 2004, estruturou-se um esquema de encontros semanais para ensaio, formação de repertório e de técnica com o grupo de alunos interessados formado por: dois executantes de violão (mais tarde, ambos tocando violões de 7 cordas também), um executante de cavaquinho solo (mais tarde também bandolim), um outro, de cavaquinho centro e um percussionista (pandeiro). Nesse ano, o grupo realizou duas apresentações dentro do ambiente escolar: no “CAP em *Show*” (na escola) e na “I Mostra Cultura do CAP” (no Salão de Atos da Reitoria da UFRGS). No ano de 2005, em função da demanda de novos alunos, estruturou-se um segundo grupo formado por iniciantes e várias apresentações, dentro e fora do ambiente escolar foram realizadas pelo grupo já formado e, em algumas ocasiões, incluindo esses alunos novatos. Nesse período, em torno de dez alunos novos frequentaram os encontros semanais. O projeto foi registrado oficialmente junto à Pró-Reitoria de Extensão no segundo semestre de 2005, apesar de que já funcionava extra-oficialmente, inclusive tendo a participação de ex-alunos do CAP a quase dois anos.

No corrente ano de 2006, tem-se investido na ampliação da oferta de vagas para a comunidade, principalmente do entorno do colégio, e universitária. A divulgação realizada trouxe até o momento dois alunos de graduação e um servidor técnico administrativo para o projeto. Como se deu a entrada de um aluno de Graduação em Música como bolsista no projeto, houve a possibilidade de otimizar os encontros que contavam somente com a minha presença⁵². Também espero poder oferecer certificados de participação como oficinairos aos rapazes monitores do grupo (há somente uma menina violonista frequentando o projeto), que vem atendendo os iniciantes nos seus respectivos instrumentos: violão e cavaquinho. A idéia central do projeto é de estimular a formação de novos músicos dentro dos princípios de respeito à heterogeneidade de gênero, etnia, vivências socioculturais e de construção de identi-

⁵¹ Professor de Educação Musical no Colégio de Aplicação da UFRGS até agosto de 2006 e, atualmente, Professor Adjunto de Etnomusicologia do Departamento de Música da mesma universidade.

⁵² A aluna Ana Francisca Schneider, que além de auxiliar na dinâmica dos encontros, tem se encarregado da editoração de partituras e tem oferecido um horário de teoria e percepção musical para os interessados. A sua experiência como professora de Educação Musical em formação também deverá ser discutida no projeto de pesquisa.

dades, além de fomentar a implementação da lei de Educação Anti-Racista no Cotidiano Escolar (meta do Programa coordenado por mim dentro do ambiente da UFRGS)⁵³.

Uma vez explicitado os objetivos, metas e ações do projeto de extensão com o choriño dentro da Educação Básica, resta saber: O que o ambiente acadêmico de terceiro grau e, em especial, o curso de Graduação em Música tem haver com tudo isso? Em um artigo para a *Revista da Associação Brasileira de Educação Musical*, chamado: Processos Sociais de Ensino e Aprendizagem Musical, *Performance* e Reflexão entre Tamboreiros de Nação: possíveis contribuições à escola formal (março de 2005), fiz a mesma pergunta em relação à inserção da música das religiões afro-brasileiras em sala de aula, dentro de um diálogo entre a Etnomusicologia e a Educação Musical. Reitero aqui as mesmas convicções àquela indagação em relação a “... tornar a prática da pesquisa e reflexão sobre o cotidiano estético e cultural da comunidade escolar [e universitária, por extensão], como parte indissociável do cotidiano das aulas de música [e dos currículos da área]” (Ibidem: 106-7). Ou seja, “Concreto, isso significa questionar sobre os processos de socialização musical dos alunos, procurando **conscientizar diversos conteúdos e relativizar ideais estéticos e valores** [grifo meu]”, como tão bem demarcou Souza (2000: 179), fugindo de uma abordagem substancialista e delegando aos indivíduos, os agentes do processo educacional, o foco da questão. Nesse sentido, a pesquisa dos processos de ensino e aprendizagem, de *performance* e de compreensão musical das chamadas músicas populares, presentes na realidade escolar e extra-escolar (em um primeiro momento) se fazem necessárias, considerando o cotidiano dos jovens chorões do CAP e de outros cenários da cidade, incluindo os alunos de graduação em Música, não como um objetivo, mas como ponto de partida e incorporando a pesquisa como uma estratégia pedagógica na formação desses alunos de nível superior em música⁵⁴. É nesse estágio que nos encontramos agora, entrevistando os jovens chorões do projeto, bem como observando situações de ensino e aprendizagem e apresentações e ensaios musicais.

⁵³O Programa de Educação Anti-Racista no Cotidiano Escolar da UFRGS: história e cultura afro-brasileira tem sido financiado através de edital do MEC/ SESU e está em seu terceiro ano de realização. Trata de publicações, realização de oficinas, seminários, jornadas de estudos e cursos de extensão de formação de professores da Educação Básica, no que tange à obrigatoriedade de inclusão de conteúdos de história e cultura africana e afro-brasileira nos currículos de todas as séries da Educação Básica (Lei Federal 10.639/ 2003). Atualmente temos um grupo de trabalho formado por representantes das Secretarias de Educação de Porto Alegre, Cachoeirinha, Viamão, Canoas e Alvorada (municípios da grande Porto Alegre) e movimentos sociais, que se reúne semanalmente para avaliação e planejamento de ações.

⁵⁴ A exemplo do que vem se desenvolvendo dentro do Colégio de Aplicação da UFRGS com o projeto de pesquisa-ação pedagógica “Subsídios para a Elaboração de um Currículo Significativo de Educação Musical” (coordenado por mim), cujo desejo, com a sua implementação futura, é o de que as aulas de música se tornem mais significativas para todos os envolvidos.

2 Objetivos

O Choro ou Chorinho é um gênero musical brasileiro síntese das várias matrizes e matizes musicais que fizeram e fazem parte do mosaico que é a música brasileira, portanto, por si só justificaria sua inserção nos currículos escolares e nos ambientes acadêmicos, tanto como objeto de desenvolvimento de habilidades e competências musicais, quanto de estudo e reflexão. Em que pesem todas as opiniões contrárias, quanto à presença da música popular nesses ambientes, resquícios cristalizados dos primórdios da musicologia brasileira de autores como Mário de Andrade e Renato Almeida, que insistiam na música folclórica como legítima representação de nossa música popular, hoje é inegável que, como disse a etnomusicóloga Maria Elizabeth Lucas “a música popular pode e deve aportar na academia como fonte diversificadora da experiência de criar, executar e refletir sobre o fazer musical” (1992: 11).

O que proponho com esse projeto é, portanto, a articulação de uma ação de extensão já existente e autônoma, de uma unidade de Educação Básica dessa universidade, a uma outra, de pesquisa, a ser implementada no ambiente da Educação Superior em Música, sobre a temática do choro na cidade de Porto Alegre. O objetivo geral dessa abordagem, vem a ser a análise e discussão do problema expresso no binômio: jovens e músicas populares, um estudo etnográfico da inserção de jovens na música instrumental e no que parece ser um novo movimento de renovação do choro no país e na cidade (aliás, o tema da música instrumental tem sido pouco abordado pelos estudos musicais).

Como objetivos específicos pretendo investigar: os processos sociais de ensino e aprendizagem (portanto, não os aspectos cognitivos) e as representações (concepções e práticas musicais) e negociações (interações) recorrentes em aulas individuais particulares de instrumento, “rodas de choro” e ambientes escolares, como as que ocorrem dentro do Colégio de Aplicação.

3 Referencial teórico

A concepção de pesquisa e ensino articulados, que hora proponho, provém “da crença [de um lado] de que é possível aproveitar em nossas escolas, conservatórios e faculdades uma parte ao menos dos métodos de ensino populares tradicionais” (Sandroni, 1999: 22) e de outro, que a reflexão sobre o tema tem muito para iluminar as representações sociais articuladas pela música.

A experiência da bi-musicalidade nos departamentos de Etnomusicologia americanos iniciada por Mantle Hood na década de 1950 (Hood: 1960), ou seja, a exposição dos alunos etnomusicólogos a outros sistemas musicais como meio de quebrar com os etnocentrismos nas

interpretações acadêmicas, faz crer que é possível o diálogo entre diferentes instâncias envolvidas em processos de ensino e aprendizagem musical (no caso dessa pesquisa, a universidade e os “saberes populares” dos chorões). Além do que, como frisou Sandroni: “situações que misturem aprendizado e desempenho, aprendizado e vida social, podem ser extremamente proveitosas” (Idem: 25). Esse é o caso da música popular e do choro, em especial, onde o fazer musical nunca está apartado da aprendizagem, pois, aprende-se no calor das “rodas de choro”, ao contrário da lógica ocidental de preparar-se para o desempenho. O que quero dizer com isso é que ambas vertentes podem iluminar-se mutuamente e realizar fertilizações e aproveitamentos abertos à pluralidade cultural, por isso a validade na investigação dos processos sociais de ensino e aprendizagem e das representações e negociações dentro do choro.

Nessa linha, evoco para fins de análise do primeiro objetivo proposto (os processos sociais de ensino e aprendizagem musical utilizados na tradição do choro), os trabalhos de etnomusicólogos, educadores musicais e sociólogos da música em uma abordagem interdisciplinar que não abre mão da primazia de um programa de ação etnomusicológico, haja vista os estudos iniciados pela área ainda na década de 1960 (como o de Merriam, sobre o tema, em *The Anthropology of Music*, 1964). As abordagens sociológicas e pedagógico-musicais (está última, por influência direta dos escritos etnomusicológicos) estão localizadas a partir da década seguinte, e no Brasil com uma defasagem de dez anos, pelo menos (Conde e Neves: 1984/85, por exemplo).

Para dar conta do segundo objetivo específico, as representações e negociações recorrentes entre os jovens envolvidos com o universo do choro na cidade, ou seja, respostas aos seguintes questionamentos: Quais as representações sociais sobre música construídas, compartilhadas e disputadas nos diferentes cenários? Como elas são negociadas? Recorro às noções de Bourdieu, que em *Razões Práticas* (1996) desenvolve a categoria de “*habitus*”, as ações como resultado de uma posição no campo de forças e de lutas na qual o sujeito está imerso. Também a noção de “trajetória” é providencial ao localizar as posições dos indivíduos no campo, num espaço e tempo determinados, em relação ao capital econômico e simbólico acumulado. No entanto, como lembra Turino (1999: 17), deve-se ter cuidado com essas digressões que relacionam tudo a *habitus* específicos de classes sociais: “útil [úteis] em um nível genérico, mas uniforme[s] demais para lidar com a[s] diferença[s] e as contradições entre os indivíduos e destes para consigo mesmos”. No grupo de alunos que vem freqüentando a Oficina de Choro do CAP, a composição interna é formada heterogeneamente por jovens (predominantemente), de classes dos extratos populares, quanto de nível sócio-econômico médio. Parece-me que as negociações que apareceram nesse período de existência, por exem-

plo, as tensões internas entre as facções dos “pagodeiros” e dos adeptos da bossa nova, MPB e música internacional são passíveis de explicação, não através de teorias que pressuponham relacionamentos de indivíduos de mesmo nível sócio-econômico, de mesma rede de relações e que vivam na mesma cercania (vila ou bairro), realidade que não espelha o grupo, mas sim, por uma via que alie a “Teoria da Ação” de Bourdieu, de pesquisador “ético” recompondo as trajetórias dos indivíduos, a um modelo que privilegie os discursos sobre si mesmos (êmico), seja através de histórias de vida (como utilizei em Braga, 2003) ou outro de natureza semelhante.

4 Metodologia

A etnografia tem demonstrado ser uma contribuição diferencial nas análises de música popular, já realizadas. Como pretendo realizar pesquisa acerca das experiências de jovens da cidade de Porto Alegre com a música brasileira instrumental, centrada no choro, sua escolha como método de trabalho de corte etnomusicológico é irrevogável.

Como essa abordagem pretende estimular a diversidade musical na formação dos profissionais da área de música (graduandos de música), através de métodos e técnicas de pesquisa etnográficas (realizando entrevistas com músicos veteranos e jovens experimentados e aprendizes, assim como eles) e se possível, de ação pedagógica junto à “Oficina de Choro”, espera-se qualificar futuros profissionais de música para a pesquisa e ensino. Na contrapartida, propiciar aos jovens músicos aprendizes do projeto, a oportunidade de circulação em outros cenários musicais, o aprimoramento e/ ou profissionalização em música (pelo menos dois alunos já demonstraram interesse em ingressar em curso superior da área).

Experiência exitosa nessa linha de intercâmbio universidade-escola, dentro da área de música, tem sido o projeto “*Música, Memória e Sociabilidade da Maré*”, coordenado pelo professor Samuel Araújo, da Escola de Música da UFRJ. O projeto investiga identidades musicais e sociais, sociabilidade e economia presentes nas práticas musicais de dezesseis comunidades do chamado Complexo da Maré. Parceria entre o Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ e a ONG Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM), tem envolvido mais de dezessete jovens das comunidades da Maré e estudantes de graduação no mapeamento das práticas musicais a partir dos três eixos de interesse. Metodologicamente, os estudantes do Ensino Médio e Graduação, envolvidos no projeto, desenvolveram um método de trabalho próprio que inclui o domínio de técnicas de filmagem e gravações em áudio e de digitalização do material recolhido em eventos musicais e entrevistas.

No nosso caso, pretende-se, num primeiro momento, discutir e analisar as entrevistas, observações de ensaios-aulas e apresentações que já estão sendo documentadas, especificamente do projeto de extensão: “Oficina de Choro do CAp”. As abordagens de caráter qualitativo tem sido privilegiadas, técnicas como observação participante junto aos alunos e mesmo o que chamo de uma “participação ativa” (Braga, 2003), ou seja, a minha inserção como executante entre eles: em situações escolares e encontros fora do colégio, como a festa de aniversário de um dos violonistas da qual participei, assim como todos os integrantes do grupo (onde o choro e o pagode disputaram espaço), ou uma apresentação de “samba de raiz” que participei em importante clube negro da cidade como violonista convidado por dois alunos do projeto que possuíam grupo de pagode (a intenção dos rapazes era de juntarem-se aos pais numa apresentação, duas gerações, no entanto somente o pai de um deles participou ao meu lado).

As entrevistas semi-estruturadas que estamos realizando têm buscado respostas às indagações sobre a experiência de participar do projeto, seu funcionamento, as razões que levaram os jovens a frequentá-lo e complementarão as observações no tocante às negociações em relação ao repertório, arranjos, o estilo de interpretação e às construções de identidades individuais e sociais (pagodeiro, chorão, chorão e pagodeiro/ ou sambista de raiz, negro, etc.). Em um segundo momento, pretende-se ampliar as observações e entrevistas para outras cenas e cenários jovens do choro na cidade de Porto Alegre.

A seleção dos indivíduos e grupos a serem investigados, tem sido baseada nos critérios indicados por Marre (1991: 111-3) quanto à “diversificação da amostra” (que deve representar de maneira diversa, mas inter-relacionalmente, o campo pesquisado) e à “saturação” (quando ocorre o esgotamento do tamanho da amostra pela repetição de depoimentos e não há acréscimo de novidades na reconstrução das experiências coletivas). Atingidos esses dois critérios qualitativos, a amostra selecionada será definida e far-se-á a discussão final dos dados recolhidos nessa primeira etapa do projeto de pesquisa.

Referências

Braga, Reginaldo Gil. 2003 *Modernidades Religiosas entre Tamboreiros de Nação: concepções e práticas musicais em uma tradição percussiva do extremo sul do Brasil*. Tese de Doutorado do PPG em Música da UFRGS, Porto Alegre.

_____. mar. de 2005. *Processos Sociais de Ensino e Aprendizagem Musical, Performance e Reflexão entre Tamboreiros de Nação: possíveis contribuições à escola formal*. Revista da ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical,).

Conde, Cecília e NEVES, José M. 1984/1985 *Música e Educação não Formal. Pesquisa e Música*, v. 1, n.1, p. 41-52.

Hood, Mantle. 1960 *The Challenge of "Bi-musicality"* (texto apresentado na IV Encontro Anual da Sociedade de Etnomusicologia). *Revista Ethnomusicology* n. 9.

Lucas, Maria Elizabeth. dez. 1992 *Música Popular, À Porta ou Aporta na Academia?* Porto Alegre, *Revista Em Pauta*, Porto Alegre, v. 4, n.6, 11.

Marre, Jacques Léon. 1991. História de Vida e Método Biográfico. *Cadernos de Sociologia*, vol. 3, nº 3. Porto Alegre, PPG Sociologia - UFRGS,. p. 55-88.

Merriam, Alan P. 1964 *The Anthropology of Music*. Evanston: University Press,.

Sandroni, Carlos. , setembro de 2000. *Uma Roda de Choro Concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas*. Anais do IX Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical. Belém.

Souza, Jussamara. 2000 *Caminhos para a Construção de uma outra Didática da Música*. In: SOUZA, Jussamara (org.). *Música, Cotidiano e Educação*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, p. 173-83.

Turino, Thomas. 1999 *Estruturas, Contexto e Estratégia na Etnografia Musical. Horizontes Antropológicos. Música e Sociedade*. Porto Alegre, PPG Antropologia Social da UFRGS, ano 5, n. 11.

Sonhar, cantar, curar: música e cosmologia amazônica⁵⁵.

Maria Ignez Cruz Mello

migmello@gmail.com

Resumo: Pode-se afirmar, segundo a maioria dos trabalhos antropológicos desenvolvidos entre diferentes grupos indígenas das terras baixas da América do Sul, que a música é elemento central nos rituais destes povos. Apresento nesta comunicação pontos desenvolvidos em minha tese de doutorado, que focaliza os cantos femininos do ritual de *iamurikuma* realizado pelos índios Wauja do Alto Xingu, e discuto a relação que há entre a música e os processos de cura, de acordo com o xamanismo vigente na região. Trato ainda de um conceito de grande dispersão entre diferentes povos indígenas do continente sul americano, que vem a ser o de *kanupá*, o “sagrado” ou “secreto”, que pode ser apreendido através das construções composicionais musicais. Desta forma, busco estabelecer um diálogo com outros trabalhos que têm a música amazônica como ponto central.

Palavras-chave: Cantos femininos. *Wauja*. Cura.

O processo de adoecimento entre os Wauja é entendido como a tentativa de roubo da alma dos humanos pelos “espíritos” chamados *apapaatai*⁵⁶. Este termo pode se referir tanto aos seres invisíveis e temidos que povoam o cosmos Wauja quanto aos animais do mundo físico observável⁵⁷. A doença é sempre ligada à ação predatória dos *apapaatai*, interessados na alma humana⁵⁸. Desta forma, a morte, resultante da ineficácia do processo de cura, é vista como a consumação definitiva deste roubo.

Seguindo as idéias expostas na cosmogonia Wauja, com o surgimento da luz e o estabelecimento do dia e da noite⁵⁹, os homens passaram a ter acesso ao fogo e à água, elementos indispensáveis que eram posse exclusiva dos *ierupoho*, seres que ocupavam a superfície da terra. Até então, os antepassados dos humanos viviam sob cupinzeiros, debaixo

⁵⁵ O presente texto se relaciona a outros dois textos apresentados nas reuniões da Associação Brasileira de Etnomusicologia que ocorreram em 2002 e 2004. Nestes trabalhos apresento aspectos de uma pesquisa que venho desenvolvendo junto aos Wauja, grupo indígena de língua aruak que vive na região do Alto Xingu, MT, que resultou em minha tese de doutorado (Mello 2005). Em 2002 tratei de emoções e afetos como ciúme e inveja, bem como das relações de gênero, a partir da análise dos cantos dos rituais de *iamurikuma*, ritual feminino que se relaciona tanto em seus aspectos mitológicos quanto musicais com o ritual masculino das flautas *kawoká*. Também neste encontro falei sobre os cantos do ritual de *akâi*, a “festa do pequi”, que trata basicamente de brincar e jogar com os sentimentos de ciúme-inveja. Em 2004, apresentei outro ritual, o de *kukuhô*, o “doença-mandioca”, de forma relacional aos rituais anteriormente comentados.

⁵⁶ Todos os grupos do Alto Xingu possuem um termo correspondendo a esta categoria de “espírito”, como por exemplo *mama’ê* entre os Kamayurá, e *itséke* entre os Kuikuro.

⁵⁷ Quando eles se referem a esta segunda possibilidade, utilizam a palavra *apapaataimona*, o sufixo *-môna*, “corpo/peso”, conferindo corporalidade e densidade física ao prefixo.

⁵⁸ Os Wauja distinguem as doenças causadas por *apapaatai* daquelas outras que chamam, em português, de “doença de branco”, estas sendo causadas por outros processos e curáveis através de remédios “de branco”: por exemplo, gripe, sarampo, leishmaniose, malária, etc (Piedade, 2004). Tal distinção é comum entre os xinguanos (ver Menezes Bastos, 1999[1978]).

⁵⁹ Em Mello 2005 há um extenso relato da mitologia Wauja sobre o tema em questão.

da terra, mas com o surgimento da luz, os homens “ascenderam” à superfície, ocupando o espaço deixado pelos *ierupoho*. Estes, por sua vez, fabricaram máscaras para se esconder da luz e acabaram fugindo para a floresta, para dentro da água, ou para o céu. Estes seres, transformados em *apapaatai*, passaram a atormentar a vida dos homens, penetrando em seus corpos com o objetivo de roubar-lhes as almas, seu “alimento” favorito⁶⁰. Mas, o que tornaria alguém particularmente mais vulnerável à ação destes devoradores de almas? E o que a música tem a ver com isso tudo?

De acordo com diversas narrativas Wauja, os *apapaatai* podem penetrar no pensamento das pessoas desde que detectem contradições essenciais envolvendo desejos irrealizados. Assim, em nome de sua saúde, as pessoas devem se preocupar em estar “inteiras” naquilo que fazem. É o descompasso entre “querer” e “fazer” que torna uma pessoa vulnerável à predação cósmica dos *apapaatai*. Seguir o imperativo “agir conforme o desejo” não significa que todos possam ou devam fazer aquilo que bem lhes der na cabeça: requer, isto sim, um extremo autocontrole dos desejos. Desta forma, segundo a ética Wauja, não se deve desejar aquilo que não está ao alcance imediato daquele que deseja, ou seja, todo desejo saudável deve ser passível de ser satisfeito. Para se evitar o ataque dos *apapaatai*, deve-se ainda observar todas as prescrições alimentares, sexuais e comportamentais, regras previstas no código de ética local. Ou seja, cumprir as etiquetas e andar conforme as normas são garantias para a manutenção da saúde.

Neste ponto é importante lembrar que toda a ética tem uma forte articulação com a estética. Recordando a afirmação de Leach de que “se quisermos entender as normas éticas de uma sociedade, é a estética que devemos estudar” (1995[1977]: 75), é necessário que entendamos as implicações éticas que levam a aproximar a saúde da beleza e a doença da fealdade. Estar íntegro é estar saudável, que, por sua vez, é também estar belo. Desta forma, o mundo da doença é relevante para a compreensão da cosmologia enquanto *cosmo-pathia* (Lagrou e

⁶⁰ A predação é uma idéia importante no cenário da etnologia dos povos ameríndios, estando na base de uma perspectiva de compreensão das cosmologias locais que Viveiros de Castro chamou de “economia simbólica da alteridade” (Viveiros de Castro, 1996b:190). De fato, para alguns autores, trata-se de uma espécie de esquema pan-amazônico que governa a socialização da natureza e do outro (Descola, 1992) e está diretamente relacionado ao xamanismo. Para Descola, a predação é, na esfera social, metaforicamente homóloga à caça. Justamente por se tratar de uma relação na qual nada é oferecido em recompensa pela vida tirada, a predação se opõe ao princípio da reciprocidade (Descola, 1992; ver também Fausto, 2002; Vilaça, 1992, 2002; Viveiros de Castro, 1986, 1996a, 2001). Creio que esta idéia vale como um componente essencial na compreensão da relação entre humanos e *apapaatai*, marcada por uma “desigualdade cósmica” (Piedade, 2004) na qual os *apapaatai* estão dispostos em vantagem: podendo ouvir os pensamentos dos Wauja, ou seja, podendo localizar, julgar e afetar os humanos, os *apapaatai* são verdadeiros predadores, pois lhes interessa somente roubar suas almas. O controle deste impulso predador dos *apapaatai* ocorre entre os Wauja através do ritual, instaurando e mantendo a reciprocidade entre o ex-doente e o *apapaatai*, transformado em aliado.

Menezes Bastos, Ms.)⁶¹, um campo onde a sensibilidade estética tem um papel destacado. O pensamento estético está imbricado na ação, na medida em que constitui um “conhecimento produtivo” (Overing, 1991a), ou seja, trata das capacidades que produzem a saúde e a beleza individual e coletiva.

Note-se que são vários os rituais promovidos para curar doenças provocadas pelos *apapaatai*, sendo em sua maioria rituais intratribais⁶², realizados pelos membros de apenas um grupo indígena. Conforme o discurso nativo, na verdade são incontáveis os rituais de cura, visto que a doença é percebida como resultado da ação dos *apapaatai* e estes seres existem em um número desconhecido. O *iakapá*, ou “pajé”, é o responsável por descobrir qual *apapaatai* é o causador do mal que acomete o doente e, a partir de seu diagnóstico, uma série de procedimentos e comportamentos rituais serão adotados.

Com a terapia xamânica correta pode-se, portanto, reverter a situação original de doença e, uma vez atingido o sucesso com a cura, este ex-doente passará a pagar sua “dívida” com os *apapaatai* “amansados” pelo resto de sua vida através da realização periódica de rituais endereçados a estes seres, nos quais serão ofertados alimentos, danças e músicas. Se tudo for feito corretamente, nunca mais este ex-doente adoecerá por causa deste *apapaatai* tornado aliado. E esta terapia é eminentemente baseada nas performances musicais.

Os *apaiwekeho*, “mestres de música”, cantores, cantoras e/ou flautistas, são os responsáveis tanto por lembrar os antigos cantos que fazem parte de cada um dos diferentes rituais, como também por inserir novos cantos, que na maioria das vezes surgem através dos sonhos. Diz-se que qualquer um pode sonhar uma nova música, no entanto, somente os mestres de música têm capacidade de memorizá-las⁶³. Em muitos de seus relatos, mitos e observações, os Wauja fazem uma associação direta entre música, sabedoria e memória, sempre atribuindo especial prestígio aos músicos pelo fato destes possuírem boa memória, quesito fundamental também para um grande chefe. Lembrar um canto ou aprender um novo canto através dos sonhos implica em conhecer todos os meandros rítmico-melódicos que caracterizam as centenas

⁶¹ Utilizo aqui os termos *pathos* (no plural: *pathói*), paixão, emoção e sentimento sempre apontando para o mesmo universo. Reconheço, no entanto, que o termo *pathos* tem um alcance mais profundo, pensado como afecção passiva da mente, determinada por sua sensibilidade ao mundo exterior, simultaneamente doença e emoção. É neste sentido que falo em patologia (para um estudo das paixões conforme pensadas na Retórica de Aristóteles, ver Meyer, 2000).

⁶² Com algumas exceções, como o ritual de *payemeramaraka* (música de comunidade dos pajés) descrito por Menezes Bastos (1984/5). Na ocasião observada por este pesquisador, pajés de várias etnias se reuniram na aldeia Yawalapití, no sentido de promover a cura de um pajé Kamayurá que ali residia e que estava muito doente.

⁶³ A bibliografia que relaciona os sonhos à aquisição de conhecimento nas terras baixas é vasta. Cito aqui apenas alguns trabalhos que tratam da aquisição dos cantos durante o sonho: Viveiros de Castro (1986:542), Montardo (2002:45), Piedade (2004:75).

de diferentes formas que podem assumir o repertório de cada ritual, ou parte específica de um ritual. Através da análise de uma parcela considerável deste repertório, especialmente aquele dos rituais femininos de *iamurikuma* (Mello 2005) e das flautas masculinas *kawoká* (Piedade 2004), nota-se que estes cantos estão ancorados em operações musicais complexas, que exigem um alto grau de conhecimento por parte dos mestres. Estes diferentes tipos de cantos seguem prescrições em relação à topologia e cronologia, o que significa que determinados cantos só poderão ser executados em determinados espaços (centro da aldeia, dentro das casas, etc.) e em partes específicas do dia, como por exemplo, os cantos considerados *kisoagakipit-sana*, só serão cantados de madrugada, ou os chamados *iapojenejunelele* não podem ser cantados depois que o sol se põe.

Toda organização em torno destes cantos envolve, além da topologia e cronologia, uma organização interna aos próprios cantos, que têm sérias implicações para o curso do ritual. Pude observar, durante uma das noites do ritual de *iamurikuma*, que a cantora principal se mostrou insegura em realizar um determinado canto, quando então o chefe da aldeia assumiu o centro do grupo das cantoras e cantou esta música considerada *kanupá*. As músicas que recebem esta classificação contêm uma estrutura rítmico-melódica que não comporta erros durante sua execução, não podendo haver inversões na ordem motívica, bem como seu texto não pode ser cantado equivocadamente, sob pena de causar doença e morte àquele que assim o executar, bem como será fatal àquele doente para quem o ritual está sendo feito. Os cantos *kanupá* ilustram bem a gravidade que a música pode assumir nos rituais Wauja. Estes cantos são partes do repertório considerado pelos Wauja como *kakaiapai*, “caro, especial”, e apontam para o sentido de *waujaiajo*, “verdadeiramente Wauja”. A palavra *kanupá* é de origem aruak e indica um conceito bastante polissêmico, além de apresentar uma grande dispersão por todo o continente sulamericano⁶⁴, mantendo grande estabilidade semântica não apenas entre povos de língua aruak, como também entre povos tupi e karib. Seu sentido aponta para secreto, segredo, sagrado, caro, triste, profundo, penetrante, perigoso. E entre diferentes povos ameríndios, esta palavra está relacionada a partes de repertórios musicais cuja poética remete a todos estes significados. Na tese de Piedade, ao tratar do repertório *kanupá* das flautas *kawoká*, é dito que, se durante a execução deste repertório o flautista cometer um erro “ele deve terminar a peça e pingar pimenta no olho, para não ficar doente” (*op. cit.*: 133). Menezes Bastos, ao comentar uma canção *kanupá* do ritual de *yawari*, diz que esta aponta para o envio do

⁶⁴ Segundo Hill e Santos–Granero, org. (2002), conjunto de estudos comparativos aruak. Por outro lado, segundo Menezes Bastos (comunicação pessoal) os Kamayurá têm esta palavra como sua, relacionando-a a *anupa*, “bater”. É provável que estejamos aqui frente a etno-etimologias diferentes e, de certa forma, concorrenciais.

odor das relações sexuais para o adversário ritual, podendo com isto enfeitiçá-lo e causar seu insucesso durante as lutas corporais que se sucederão (1990:337; 2001:350). Franchetto (2004), ao tratar dos cantos femininos *tolo*, se refere ao mesmo significado de *kanupá* entre os Kuikuro. Viveiros de Castro salienta o aspecto perigoso de *kanupá* entre os Yawalapití, e constata que a *couvade* entre eles gira em torno desta categoria, apontando para a distância “que deve existir entre os seres liminares e o mundo natural e sobrenatural” (1977: 178). Este autor também informa que durante o eclipse entre os Yawalapití são tocadas músicas *kanupá* nas flautas *apapálu*, visto que este é um momento crítico para o mundo social, momento de condensação do dia e da noite (*op.cit.*: 109-110)⁶⁵.

Podemos ver que na elaboração ritual destes povos xinguanos, é elevado o grau de consciência que têm sobre a existência de um contínuo entre o poder de curar e o de matar, entre o que distingue o remédio do veneno. A importância dada aos detalhes, à articulação entre semelhança e diferença, tudo isto implicando numa questão de grau, de proporção, talvez se aproxime de algo que convencionamos chamar de “arte”: saber lidar esteticamente com os perigos e prazeres que a ação humana gera no mundo.

Referências citadas

- Descola, P. 1992. Societies of nature and the nature of society. In Adam Kuper (ed.) *Conceptualizing society*. London: Routledge, 107-126.
- Fausto, Carlos. 2002. Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia. *Mana*, Rio de Janeiro, 8/2: 7-44.
- Franchetto, Bruna. 2004. “Lugares e caminhos da etnomusicologia: disciplina e interdisciplinaridade”, In: *Anais do II Encontro Nacional da ABET*. Salvador: ABET.
- Hill, Jonathan, e Santos-Granero, Fernando (org.). 2002. *Comparative Arawakan Histories: Rethinking Language Family and Culture Area in Amazonia*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Lagrou, Elsje Maria e Menezes Bastos, Rafael José. *Arte, Cosmologia e Filosofia nas terras baixas da América do Sul*. Projeto Integrado de Pesquisa – UFSC/CNPq. Ms
- Leach, E. 1995 [1977]. *Sistemas Políticos da Alta Birmânia: um estudo da estrutura social Kachin*. São Paulo: Edusp.
- Mello, Maria Ignez C. Mello. 2005. *Iamurikuma: Música e Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de doutorado em Antropologia Social. PPGAS/UFSC, Tese disponível em pdf no site www.musa.ufsc.br.
- Menezes Bastos, Rafael José de. 1984/5. “O ‘Payemeramaraka’ Kamayurá: Uma Contribuição à Etnografia do Xamanismo no Alto Xingu”, In: *Revista de Antropologia*, 27/28: 139-177.

⁶⁵ Ainda sobre o conceito de *kanupá* no contexto xinguanos, ver Monod-Bequelin (1975).

- _____. 1990. *A Festa da Jaguatirica : uma partitura crítico-interpretativa*. Dissertação de Doutorado, USP.
- _____. 1999[1978]. *A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- _____. 2001. “Ritual, história e política no Alto Xingu: observações a partir dos Kamayrá e do estudo da festa da jaguatirica”. In: B. Franchetto & M. Heckenberger (orgs.) *Povos Indígenas do Alto Xingu*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 335-357.
- Meyer, Michel. 2000. “Prefácio: Aristóteles ou a retórica das paixões”. In Aristóteles, *A Retórica das Paixões*. São Paulo: Martins Fontes.
- Monod-Becquelin, A. 1975. *Le pratique linguistique des Indiens Trumai (Haut Xingu, Mato Grosso, Brésil)*. Paris: SELAF, 2v.
- Montardo, Deise Lucy. 2002. *Através do mbaraka: música e xamanismo Guarani*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. São Paulo: USP.
- Overing, Joanna. 1991. A estética da produção: o senso de comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. *Revista de Antropologia*, vol 34.
- Piedade, Acácio Tadeu de C. 2004. *O Canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado, PPGAS/UFSC. Tese disponível em pdf no site www.musa.ufsc.br.
- Vilaça, Aparecida. 1992. *Comendo como gente: formas do canibalismo Wari*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 1977. *Indivíduo e Sociedade no Alto Xingu: os Yawalapití*. Dissertação de Mestrado, UFRJ/Museu Nacional.
- _____. 1986. *Araweté: os Deuses Canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.
- _____. 1996a. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. In: *Mana*, Rio de Janeiro, 2/2: 115-144.
- _____. 1996b. “Images of Nature and Society in Amazonian Ethnology” In: *Annual Review of Anthropology*, 25: 179-200.
- _____. 2001. “GUT feelings about Amazônia: potencial affinity and the construction of sociality”. In L. Rival & N. Whitehead (eds.) *Beyond the visible and the material: the amerindianization of society in the work of Peter Rivière*. Oxford: Oxford University Press, 19-43.

Os instrumentos musicais e as estruturas rítmicas dos Ternos de Catopês de Montes Claros

Luis Ricardo Silva Queiroz

luisrsq@uol.com.br (UFPB)

Resumo: Este trabalho apresenta os resultados de uma pesquisa realizada junto aos Ternos de Catopês de Montes Claros, grupos que fazem parte do Congado de Minas Gerais. O estudo foi realizado entre os anos de 2002 e 2006 e buscou compreender a performance musical dos três grupos existentes na cidade, considerando as suas características estético-estruturais, bem com as relações mais amplas que o fenômeno musical estabelece com o contexto sociocultural da manifestação. Neste texto, apresento especificamente características dos instrumentos musicais dos Catopês e das estruturas rítmicas que constituem a performance musical dos grupos. O trabalho teve como suporte metodológico uma ampla pesquisa bibliográfica no campo da etnomusicologia, da antropologia, da história e de áreas afins que realizaram abordagens específicas sobre Congado no Brasil e sobre a performance musical em geral. Além disso, a pesquisa abrangeu um amplo trabalho que se utilizou de instrumentos como: observação participante, aplicação de questionários, realização de entrevistas, e registros sonoros, fotográficos e em vídeo. Com base neste estudo, foi possível evidenciar o importante papel dos instrumentos e das estruturações rítmicas para a música dos grupos, compreendendo aspectos específicos que fazem desses elementos importantes referenciais para a caracterização identitária da manifestação.

Palavras Chave: Ternos de Catopês. Performance musical. Instrumentos. Estruturas rítmicas.

O Congado é um festejo de devoção a santos católicos, em que elementos religiosos, musicais, plásticos, cênicos e coreográficos de tradições populares luso-espanholas e indígenas, são somados a aspectos característicos de cultos e ritos da cultura africana. “Essa manifestação é caracterizada, na sua performance, por danças dramáticas ou folguedos acompanhados de expressões musicais, ricas em variações sonoras, ritmos e melodias, que apresentam particularidades de acordo com o grupo e a região [em que acontece o festejo]” (Queiroz, 2002: 130).

No mundo congadeiro, a música carrega a devoção, as crenças, a fé, a tristeza, a alegria e uma infinidade de sentidos e sentimentos que constituem essa manifestação. Sentidos e sentimentos que tomam vida e forma na performance musical e que são expressados em rituais que dão identidade ao Congado nos mais distintos contextos em que acontece no país.

Entre as várias regiões brasileiras onde grupos congadeiros se desenvolveram, destaque, neste trabalho, características musicais dessa manifestação em Minas Gerais. O Congado pode ser considerado, na atualidade, como uma das mais fortes e importantes expressões da cultura popular nesse Estado, tendo em vista a multiplicidade de grupos que existem espalhados por grande parte do seu território. Grupos que apresentam particularidades significativas,

fazendo dos seus universos um complexo e diversificado campo de saberes comunicados, sentidos e percebidos através da música, da dança, da religiosidade e de todos os demais fatores que constituem os seus contextos culturais.

A performance congadeira mescla aspectos festivo-musicais de tradições africanas com elementos de bailados e representações populares luso-espanholas e indígenas, que se configuram em manifestações e expressões de fé e de devoção a santos católicos. Em Minas Gerais os grupos⁶⁶ de Congado se subdividem em oito categorias. Assim, dentro do universo da manifestação, encontramos os grupos de Caboclinhos, Candombe, Catopês, Congo, Marujada, Moçambique, Vilão e Cavalhada⁶⁷.

Visando compreender qualitativamente aspectos musicais do Congado, delimito como foco deste trabalho a realidade particular da cidade de Montes Claros, localizada no norte de Minas Gerais, pela significativa representatividade de suas manifestações culturais, que têm a música como principal meio de expressão, no âmbito da cultura mineira.

A cidade possui atualmente seis grupos de Congado: três Ternos⁶⁸ de Catopês, dois grupos de Marujos e um grupo de Caboclinhos. Em Montes Claros o termo Congado praticamente não é utilizado, sendo estes grupos conhecidos pelos seus respectivos nomes – Catopês, Marujadas e Caboclinhos.

O universo da pesquisa foi centrado, então, nos três Ternos de Catopês existentes em Montes Claros: O terno de Nossa Senhora do Rosário, do Mestre João Farias; o Terno de Nossa Senhora do Rosário, do Mestre Zanza; O Terno de São Benedito, do Mestre José Expedito.

A performance musical dos Ternos de Catopês

A performance musical, em suas diferentes expressões, abrange uma complexidade de significados que, estruturados a partir de um determinado sistema, dão forma a práticas inter-relacionadas com os valores, costumes, crenças e demais aspectos característicos de um contexto cultural específico. Entendo que, para compreender a música de forma ampla, a fim de conhecer não só os seus aspectos estético-estruturais mas, sobretudo, sua integração aos

⁶⁶ No contexto congadeiro é comum encontrar os termos “ternos” e “guardas” como sinônimos de grupos. Dessa forma, existem Guardas de Moçambique, Ternos de Catopês, etc.

⁶⁷ Alguns estudiosos atuais subdividem o Congado de Minas Gerais em sete categorias, ao invés de oito, tendo em vista que os grupos de Cavalhada estão praticamente extintos no Estado. No entanto, como ainda há registro de alguns desses grupos pelo Estado, preferi manter a subdivisão em oito categorias.

⁶⁸ A palavra “Terno” é utilizada nesse trabalho como sinônimo de grupo, representando o termo e o conceito dos próprios integrantes dos Catopês de Montes Claros.

demais fatores determinantes da identidade de uma cultura, é necessário que ela seja estudada contextualmente, considerando-se as particularidades definidoras do seu universo.

De maneira geral, a performance dos Catopês apresenta aspectos que transcendem a atividade musical em si mesma, dando ao ato de fazer música sentidos que tornam essa prática particular e significativa, tanto na vida de seus praticantes como no meio sócio-cultural em que esses se inserem. Turner (1982) afirma que: “[...] todo tipo de performance cultural, incluindo ritual, cerimônia, carnaval, teatro e poesia é explanação e explicação da vida em si mesma [...]”⁶⁹ (Turner, 1982: 13, tradução minha). É nesse sentido, apresentado pelo autor, que penso a performance musical dos Ternos de Catopês de Montes Claros. Uma prática que faz da música um elemento de expressão identitária, tanto pelas suas estruturações estéticas quanto por outros fatores que transcendem esse sentido e tornam a performance musical uma fonte significativa de entretenimento, de devoção religiosa, de inserção, interação e afirmação social e de expressões diversas que retratam aspectos históricos, políticos, e socioculturais da vida dos integrantes dos Ternos de Catopês.

Na visão de Leda Martins “a performance é que engendra as possibilidades de significância e a eficácia da linguagem ritual [do Congado]” (Martins, 1997: 147). Concordando com essa perspectiva, é possível afirmar que a inserção no mundo musical dos Ternos de Catopês me permitiu perceber que os detalhes e as sutilezas presentes na prática desses grupos são elementos que constituem a razão de ser de cada Terno. Tornar essa identidade visível é que faz o fenômeno musical eficiente e adequado às perspectivas coletivas dos grupos em seus processos de comunicação, (re)afirmação, (re)adaptação e inserção social.

Por essa ótica, analisando de forma singular a performance dos Ternos de Catopês, foi possível compreender aspectos significativos que caracterizam a música nesse contexto, tanto no que se refere a sua dimensão sociocultural, como também no que diz respeito aos elementos definidores de sua estruturação estética e identitária.

Nos processos de compreensão dessa prática musical foram utilizadas categorizações analíticas que partiram de uma metodologia apoiada em bases indutivas, onde a realidade dessa manifestação forneceu os aspectos fundamentais para a sua compreensão. A partir daí as análises dedutivas, fundamentadas em sólidos estudos da etnomusicologia e da antropologia, proporcionaram uma leitura mais acurada da realidade, permitindo dimensionar dados específicos desse universo para contextos mais amplos da cultura congadeira e afro-brasileira em geral.

⁶⁹ [...] every type of cultural performance, including ritual, ceremony, carnival, theatre, and poetry, is explanation of life it self [...].

Este trabalho destaca e analisa elementos musicais dos Catopês a partir da flexibilidade com que se estruturam dentro de cada situação performática, pois, concordando com as perspectivas de Lucas (2002) sobre outros contextos congadeiros, acredito que nesses grupos cada material deve ser examinado levando-se em conta sua mobilidade dentro da performance. Refletindo especificamente sobre o Congado dos Arturos e Jatobá, Lucas afirma que:

Cada execução musical é única, pois depende da conjunção de alguns fatores: a pessoa que está “tirando” o cântico, a altura tonal em que canta, o número de pessoas que se encontram na guarda e suas características vocais [...], o tipo e a quantidade de instrumentos presentes, os encarregados das caixas, a função ritual que cumprem, a situação em que estão cantando (se caminhando, dançando, parados, etc.) dentre outras. Além disso, os cânticos e os padrões rítmicos admitem graus diferenciados de variação e improvisação em seu desenvolvimento, que estão condicionados à função de execução (Lucas, 2002: 96).

Assim também acontece nos Ternos de Catopês. O momento e a situação fazem com que cada prática musical apresente especificidades, proporcionando uma (re)estruturação que é (re)definida e (re)construída a cada momento. No entanto, cada constituição rítmica, cada contorno melódico e cada um dos demais elementos que configuram a música em sua caracterização nos Ternos, apresenta uma estruturação básica e referencial de elementos, uma padronização mínima que dá identidade a esses grupos e que determina características singulares a cada grupo. Essa estruturação básica é desenvolvida a cada performance com variações, que se adequam às constituições fundamentais da prática musical, utilizadas conforme as preferências e as habilidades pessoais de cada Catopê.

A música dos Catopês: estruturas e características

A música dos Ternos de Catopês de Montes Claros possui particularidades em cada um dos elementos de sua estrutura que, combinados com a dimensão sociocultural da música, dão forma a um fenômeno musical amplo e complexo, em que se interagem habilidades práticas para tocar e cantar, com conhecimentos, crenças e significados da estrutura ritual. Assim, a música dos Catopês é construída e praticada a partir de valores que estabelecem os seus usos, as suas funções e os seus contextos e situações de desenvolvimento.

As estruturações musicais são concebidas através das formas de utilização dos instrumentos, dos padrões e variações dos ritmos, da organização do repertório, das características das letras, do canto e das melodias. Essas construções musicais se configuram de acordo com uma dinâmica particular do universo das tradições orais, sendo constantemente (re)definidas, e ganhando novos elementos e novas concepções em sua prática. Da mesma forma que observado por Lucas (2002), no contexto musical do Congado mineiro dos Arturos

e Jatobá, “a cada ano, o antigo ressurgue novo, transcrito em outro tempo, e o novo se faz antigo, (re)criado a partir da referência ancestral” (Lucas, 2002: 75).

Consciente da complexidade que compreende as estruturas caracterizadoras da música dos Catopês, optei por analisar separadamente cada um dos elementos que constituem esse fenômeno, o que possibilitou melhor compreensão da estruturação musical dos três Ternos. Partindo da análise das várias particularidades que configuram o todo musical dessa manifestação, foi possível chegar a conclusões significativas sobre os elementos fundamentais da música nesse contexto, apresentando perspectivas gerais da performance dos três Ternos e singularidades que constituem o universo de cada grupo.

Os instrumentos musicais

Os instrumentos dos três Ternos Catopês têm características semelhantes sendo utilizados fundamentalmente membranofones e apenas um idiofone. Nesses grupos não existem instrumentos harmônicos ou melódicos. Assim o instrumental é composto por caixas, chamas, tamborins, pandeiros, e chocalhos. O único Terno que utiliza esses cinco instrumentos é o Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias. O outro Terno de Nossa Senhora, do Mestre Zanza, não utiliza chocalho, e o Terno de São Benedito (do Mestre Zé Expedito) não utiliza chama.

As semelhanças entre os instrumentos dos grupos são, certamente, um dos fatores que caracterizam identidade musical comum para os três Ternos, o que os diferenciam dos demais grupos de Congado da cidade e do Estado. No entanto, os instrumentos também são caracterizadores de diferenças importantes entre esses grupos. Os timbres de cada instrumento, principalmente os das caixas, são particularizados por sua estruturação física, e pelos processos utilizados por cada grupo para a construção e/ou afinação desses instrumentos.

Os instrumentos musicais e suas funções na constituição sonora dos Ternos

Os três Ternos consideram a caixa o instrumento mais importante dos Catopês. Há um consenso entre os participantes dos grupos de que a boa execução da caixa é fundamental para que a performance musical aconteça de forma adequada. Com sonoridade forte e vibrante que a destaca na composição geral do instrumental, a caixa é responsável pela condução e pela homogeneização rítmica dos grupos. Segundo os Mestres, é dela que vem a energia para os cantos e para as danças.

Nos dois Ternos de Nossa Senhora do Rosário, o chama também tem função importante, sendo referencial significativo para a marcação rítmica desses grupos. O som grave des-

se instrumento dá volume e força à sonoridade dos Ternos, fazendo com que o seu timbre e a sua intensidade sejam diferenciais sonoros evidentes entre os Ternos de Nossa Senhora do Rosário e o Terno de São Benedito.

Os tamborins funcionam como instrumentos intermediários, não tendo desdobramento rítmico tão forte como o da caixa, e não sendo, também, instrumento de marcação como o chama. O tamborim é utilizado, com especial destaque, para fazer as variações rítmicas durante a execução musical, principalmente no dobrado, preenchendo espaços entre um canto e outro, e dando ao instrumental uma “ginga” maior durante as coreografias e os desfiles. O instrumento realça também os sons agudos que caracterizam a música dos grupos.

O pandeiro, assim como o tamborim, tem função intermediária, completando a estrutura sonora com os ataques na pele, mas principalmente com os sons das platinelas que evidenciam a sonoridade aguda. O instrumento é o que mais apresenta variações rítmicas dentro dos Ternos, tendo em vista que não existe um padrão rítmico único determinado para a execução desse instrumento, como acontece com a caixa e os tamborins, e, tampouco, técnica específica para tocá-lo.

O chocalho, único idiofone utilizado pelos Catopês, foi o último instrumento a ser incorporado ao instrumental desses grupos. O instrumento tem função idêntica à do pandeiro, realçando a sonoridade aguda dos grupos, e sua execução tem padrão similar entre os dois Ternos que o utilizam (O Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias e o Terno de São Benedito do Mestre Zé Expedito). Devido ao seu som forte e estridente o número de chocalhos nos grupos é bastante reduzido em relação aos outros instrumentos. O chocalho não tem ainda função essencial no instrumental, exemplo disso é que o Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre Zanza, não tem utilizado o instrumento em sua performance.

As estruturas rítmicas

A estruturação rítmica é o que mais particulariza a prática musical dos Catopês, em relação às outras duas manifestações do Congado em Montes Claros (Caboclinhos e Marujada). As características estruturais dos ritmos, somadas à forte presença dos instrumentos de percussão, configuram uma identidade musical que dá a esses grupos destaque por sua força e expressão sonora. Nos desfiles pelas ruas a presença dos Catopês pode ser percebida a longas distâncias, chamando a atenção do povo que ouve e acompanha as suas evoluções. Dentro das casas, igrejas e demais ambientes fechados, as sonoridades dos tambores e do chocalho, acopladas à destreza rítmica dos Catopês, criam certo envolvimento físico das pessoas presentes

durante a performance. Envolvimento que se consolida pelo impacto sonoro e pela métrica rítmica.

A forte utilização de instrumentos de percussão criou uma identidade musical para os Catopês, que, sem desconsiderar os demais aspectos, têm no ritmo a grande referência da sua música. Esse fato se assemelha à análise de Nketia (1974) sobre as bases rítmicas da música africana. Para o autor, há nessa música uma perceptível ênfase do ritmo frente aos elementos melódicos, gerando o que o autor caracteriza como uma “[...] carência de melodia ou falta de sofisticação melódica”⁷⁰. Nketia exemplifica essa afirmação descrevendo que “a música de um instrumento que tem uma extensão de somente dois ou três tons pode ser efetivamente satisfatória para seus executantes e seus ouvintes se ela provoca suficiente interesse rítmico”⁷¹ (Nketia, 1974: 125, tradução minha).

Essa ênfase nos aspectos rítmicos pode ser percebida nos Ternos de Catopês de Montes Claros. Como enfatizado nos processos de aprendizagem, a identidade e estruturação rítmicas são fatores fundamentais da execução musical. Sem diminuir a importância e as funções de cada elemento da performance, o que se percebe na música dos Catopês é que há significativa valorização do ritmo, tanto pelos Mestres e integrantes dos Ternos, quanto pelos demais ouvintes e apreciadores da prática musical.

Os três Ternos de Catopês têm duas bases rítmicas sobre as quais se estrutura toda a performance. A primeira dessas bases é a marcha, ritmo mais lento que é utilizado nos momentos mais solenes e contemplativos do ritual, como as entradas nas casas e/ou igrejas, os cantos para o santo no levantamento do mastro e as músicas cantadas durante a missa. Já o dobrado, segunda base rítmica, é mais rápido e utilizado para festejar alegremente os santos e para acompanhar as diversas situações do ritual, como as caminhadas, as coreografias realizadas nas casas e nas igrejas, e os demais momentos festejados alegremente durante a Festa.

A estruturação rítmica dos três Ternos: similaridades e diferenças

As análises das estruturas rítmicas utilizadas na execução dos instrumentos musicais de cada um dos três Ternos de Catopês evidenciaram aspectos semelhantes e diferenças significativas, que constituem suas identidades individuais, enquanto Terno de Catopês específico, e uma identidade coletiva, enquanto manifestação cultural Catopês de Montes Claros.

⁷⁰ [...] absence of melody or the lack of melody sophistication.

⁷¹ The music of the an instrument with a range of only two or three tones may be effective or aesthetically satisfying to its performers and their audience if it has sufficient rhythmic interest.

A utilização de motivos similares nas caixas dá forma a estruturas semelhantes de ritmo, que se diferenciam pelas acentuações, pelas variações de células rítmicas e pela junção diferenciada dos motivos realizados por cada Terno.

Nos chamás, instrumentos presentes nos dois Ternos de Nossa Senhora do Rosário, que nas suas origens eram um só grupo que se subdividiu, são evidenciadas características rítmicas muito próximas, sendo utilizados o mesmo padrão básico e, praticamente, as mesmas variações. O Terno de São Benedito não utiliza esse instrumento.

A estruturação rítmica nos tamborins segue padrões semelhantes nos três Ternos, principalmente na marcha. No Terno de São Benedito, o ritmo tocado neste instrumento apresenta, como característica, ênfase na marcação dos tempos fortes; fato que se explica pela ausência do chama nesse grupo.

Os dois Ternos de Nossa Senhora do Rosário utilizam o pandeiro com a mesma estrutura rítmica na marcha, enquanto o Terno de São Benedito utiliza um padrão particular, que segue estruturas semelhantes às utilizadas na caixa. Já no dobrado, o padrão rítmico básico é o mesmo nos três Ternos, e as variações seguem características mais particulares ao grupo e/ou ao instrumentista.

O Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João e o Terno de São Benedito do Mestre Zé Expedito utilizam a mesma estrutura rítmica para a execução do chocalho, tanto na marcha quanto no dobrado. O Terno do Mestre Zanza não utiliza esse instrumento.

De forma sintética, essas são as principais semelhanças e diferenças evidenciadas na análise das estruturas rítmicas dos três Ternos, sendo esses os principais aspectos que alicerçam a execução do ritmo, individual e conjunta, nesses grupos.

Referências citadas

- Lucas, Glaura. 2002. *Os sons de Rosário: o Congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Martins, Leda Maria. 1997. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza.
- Nketia, J. H. Kwabena. 1974. *The music of África*. New York: W. W. Norton e Company.
- Queiroz, Luis Ricardo S. 2002. "A música no contexto congadeiro". *ICTUS - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA*. Salvador, v. 4: 130-139.
- Turner, Victor. 1982. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications.

Bimusicalidade: a força cultural do corpo e das emoções

Bernardo E. Rozo López⁷²

rozosensei@yahoo.com (UFBA)

Resumo: Analisamos o papel dos etnomusicólogos que atuam nos países do Sul, tais como Brasil e Bolívia, para superar a ilusão da dicotomia *êmic-étic* e assim propor o conceito de *multimusicalidade* como estratégia de pesquisa, principalmente de linguagens musicais não-ocidentais; isto é: a) aprender a música com o corpo (aprendizagem-compreensão de novas linguagens sonoras, a través do uso da memória corporal (inscrição), assimilando o corpo como entidade complexa que produz conhecimento musical); b) e aprender os valores e conceitos sobre a música com a força cultural das emoções (projetar a formação de trabalhadores de campo que, na hora da interação com outros seres humanos, se situem como sujeitos empáticos e éticos). Assim, visando um objetivo de longo prazo, convocamos à discussão sobre possíveis mudanças na estrutura curricular na disciplina Etnomusicológica, nas nossas academias, para inserir nelas os conceitos, métodos, comportamentos e produtos musicais das culturas musicais tradicionais não-ocidentais.

Palavras-chaves: Metodologia. Memória. Corpo. Disciplinaridade. Multimusicalidade. Poder.

1. O início

Em 1960, desde uma universidade do norte que começava a ser “intervinda” pela diversidade musical do Sul (até então, uma experiência inédita), Mantle Hood (1960) propunha o conceito de *bimusicalidade*⁷³, entendida esta como uma aptidão (natural?) para a assimilação de mais do que apenas uma cultura musical. Através deste conceito, nosso autor chamava nossa atenção sobre os desafios da aprendizagem de músicas de outras culturas (onde o pesquisador torna-se aprendiz), os quais implicavam: a) aguçar e liberar a percepção auditiva e a memória tonal; b) lograr a interdependência das diferentes partes, funções e sentidos que constituem o corpo, e; c) conhecer e desenvolver a arte da improvisação como recurso complexo de interpretação (Hood, 1960:59).

Agora, se Hood propõe o desenvolvimento da bimusicalidade pelo músico ocidental que deseja aprender músicas não-ocidentais, como poderia se pensar a bimusicalidade desde o Terceiro Mundo, onde nós, os pesquisadores, somos parte das culturas que estudamos? É possível pensar na bimusicalidade para aprender as músicas de nossa própria sociedade? Uma bimusicalidade de nós mesmos? Será possível a bimusicalidade no desenvolvimento de uma etnomusicologia nas cidades de Salvador e La Paz, por exemplo?

⁷² Músico e antropólogo boliviano. Doutorando em Etnomusicologia pela PPGMUS-UFBA.

⁷³ Hood, Mantle, 1960. “The challenge of bi-musicality”. *Ethnomusicology* Vol. IV, No. 2. Pp. 55-59.

Dada a enorme diversidade musical do mundo inteiro, pensemos não apenas numa bimusicalidade e sim nas condições de possibilidade de uma *multimusicalidade*, sob o princípio fundamental de interpretar e talvez compreender os sentidos e significados profundos dos materiais sonoros. Uma opção prática que implica talvez, muito suor e motricidade. Vejamos de que estamos falando.

2. As implicações como princípios

Hood nos convida a reconhecer a importância dos métodos de aprendizagem musical desenvolvidos nas culturas tradicionais. Isto implica múltiplas conotações a partir das quais tentamos, no que segue, pensar em estratégias para nossa disciplina etnomusicológica, a saber: a) que a prática musical intensa implica, neste processo de pesquisa-aprendizagem, uma relação necessária, direta e cotidiana com figuras locais, tais como os mestres ou professores, os *luthiers* e também os colegas; relações que, para que sejam frutíferas, dependem em grande medida da harmonia e o respeito mútuo; b) é preciso questionar o conceito atual de “trabalho de campo”, em tanto que campo complexo de relações humanas; c) manter uma abordagem democrática às linguagens musicais alheias, aceitando que não existem linguagens musicais superiores ou melhores do que outras; d) que a imitação e a aprendizagem por repetição, são recursos que em vários aspectos podem resultar muito mais eficazes do que o uso da notação escrita; e) reconhecer as músicas como línguas (entendesse-as melhor quando se as aprende), e finalmente, f) é fundamental o desenvolvimento musical integral, não apenas entre estudantes, mas também entre os sujeitos que ensinam.

2.1 O etnomusicólogo como *sujeito situado*

Além da aptidão técnico-musical, pensemos em um conceito que nos ajude a *tomar posição como sujeitos*, repensando nossa “observação participante” durante o trabalho de campo.

Tem-se demonstrado que os seres humanos podemos participar e nos identificar com mais do que uma comunidade sócio-cultural, de maneira quase simultânea, adquirindo e desenvolvendo mais de uma linguagem cultural, e ali obter vários graus de competência para estar em condições de construir múltiplas identidades⁷⁴. É assim que entendemos a identidade do etnomusicólogo: uma identidade que depende da sua multiplicidade e matização. Esta multiplicidade de identidades tende a se ativar de uma maneira crítica justamente no trabalho de

⁷⁴ Entre vários trabalhos, destacamos o de Bárbara Kirshenblatt-Gimblett realizado entre os imigrantes e seus descendentes nos Estados Unidos, em 1992. Citado por Cirio, Norberto P. 2006. “La bi-musicalidad: una metodología relegada para el conocimiento de una cultura musical distinta”. Documento eletrônico.

campo, ou seja, no encontro com outros sujeitos que também têm identidades múltiplas (são músicos, *luthiers*, aprendizes, bailarinos, mestres e professores, aqueles que ao mesmo tempo são camponeses, artesãos, motoristas e dirigentes políticos e sindicais).

Mesmo assim, estamos cada vez menos preparados para reconhecer a posição dos sujeitos que se encontram no trabalho de campo, e estamos cada vez mais acostumados a achar que devemos trabalhar apenas com aspectos “tangíveis” (no sentido de serem fenômenos objetivos e concretos), deixando assim de lado outros temas tais como: as dinâmicas do poder, o peso das nossas emoções e as relações com aqueles que “nos informam”. Ainda se acredita que se abordamos estes temas, nos perderemos nos obscuros confins do desconhecido e irremediável.

De fato, o pesquisador observa desde apenas um ângulo particular: a idade, o gênero, sua condição de estrangeiro e a associação com o regime neocolonial, influem na sua aprendizagem, segundo Renato Rosaldo (2000:213). E, no entanto a posição do etnomusicólogo continua privilegiada na intersecção da cultura e o poder, esse “outro” ainda fica condicionado pela assimetria do poder. Esse “outro” não pode falar com franqueza, precisamente por causa da opressão que experimenta (as pessoas subordinadas evitam com frequência o discurso literal direto e adotam modos mais oblíquos de relacionamento no uso de metáforas, ironia, respostas mordazes e a burla provocativa). Estamos falando dos ressentimentos e das aspirações sob condições de repressão, dos conflitos e ironias ocasionadas pelas diferenças de classe, raça, gênero e orientação sexual (Rosaldo, *ibid.*:215).

Neste sentido, o conceito de multimusicalidade, conota o de *sujeito situado* (Rosaldo, *ibid.*: 23-44), já que põe em vigência a necessidade de tomar consciência dessas diferenças (que permitem ou inibem certos tipos de discernimento). A multimusicalidade poderia ser de utilidade para movimentarmos com agilidade nesta distinção e assim, abandonar os sortilégios com os quais o poder nos conjura. Neste sentido, nos escritos sobre a ira e aflição de um Caçador de Cabeças, Renato Rosaldo propõe a idéia de *sujeito situado*: um sujeito cujo ofício se alimente da força cultural das emoções⁷⁵, podendo se tornar em um forte paradigma de equilíbrio na pesquisa cultural, isto é: reconhecer ao outro como humano e evitar o empenho clássico de procurar representá-lo (falar em nome de), para tomar consciência do que ocorre além do razoamento acadêmico e ingressar no mundo das emoções, com avidez de aprender delas.

⁷⁵ Rosaldo inspira-se no que Clifford Geertz (apud Rosaldo, *ibid.*:42) denomina “a força cultural dos padrões culturais”, entendida esta como “... à minuciosidade com a qual um padrão se internaliza nas personalidades dos indivíduos que o adotam, determinando [assim] a centralidade ou marginalidade que [esta tem] nas suas vidas”.

Daí a importância da abordagem experiencial nas pesquisas etnomusicológicas: “viver-o-que-se-estuda” na pesquisa, pode ser uma opção que possui uma riqueza intransferível de conhecimento e construção de sentidos. Portanto, “observação participante” tem que ser um princípio de trabalho que vá além de ajudar ao nativo em suas “tarefas domésticas”; implica mais um grau comprometido de intimidade cultural, implica o adquirir outra visão das coisas. Assim, a participação em eventos culturais que não necessariamente sejam sonoros pode resultar em uma abertura para o outro (sem precisar de canibalismos). Para isso, além de uma prolongada estadia no “terreno”, será preciso ter uma abertura mental de clara predisposição.

2.2 Além da rigidez: a sabedoria das dores no corpo

Além das relações humanas, como poderia ser a multimusicalidade uma metodologia de pesquisa etnomusicológica? A pensamos em termos de aprender a música, não só com a prática, o ouvido, o manual ou a partitura; e sim de apreendê-la também com o corpo.

Embora Hood falasse da *imitação* como uma outra forma de aprendizagem musical oral, na verdade, cremos que ela pode – e deve – ser vista como um recurso muito mais complexo do que a simples reprodução mecânica e relativamente passiva de uma ação ou movimento motriz. Vemos na imitação um recurso de confiança que depende dos sinais do próprio corpo.

Rubén López Cano (2005) nos introduz aos novos marcos teóricos que pouco a pouco estão concedendo cada vez mais importância ao corpo no universo musical⁷⁶. Conceitos como *autopoiesis*, *enação*, *propriocepção*, *emoções musicais*, *semiotização corporal da música*, *discursos corporais da música*, *cognição musical*, entre outros, estão sendo incorporados na análise musical e seus processos de construção de motricidade, musicalidade e percepção.

Também neste sentido, Ramón Pelinski (*apud* Cano, 2005) reconhece que a corporalidade da experiência musical colabora de maneira determinante na práxis musical, e afirma que ela também determina na construção de significados na música. Segundo o autor, os humanos temos condições neurofisiológicas que possibilitam que compartilhem nossa experiência musical de forma intersubjetiva, incidindo inclusive, na construção social do significado da música⁷⁷.

⁷⁶ Lopez Cano (2005) menciona, por exemplo, os trabalhos de análise musical da Teoria Ecológica (Gibson, 1986; William Luke Windsor, 1995 e 2004; Eric Clarke, 2005; e André Oliveira e Luis Oliveira, 2003); da Teoria Cognição Inativa (Varela, Thompson e Rosch 1991; Mark Reybrouck, 2001 e 2005; e Raúl Lopez Cano, 2004); e da Teoria das contingências sensório-motoras (O'Regan e Noë, 2001; e Alicia Peñalba, 2004).

⁷⁷ Pelinski, Ramón. 2005. “Fragmentos sobre corporalidad y experiencia musical”.

Neste sentido, além do reconhecimento das posições identitárias dos sujeitos e das próprias, a multimusicalidade implica também uma relação dialógica com o próprio corpo. Referimos-nos à interiorização alternativa da música, fazendo-a corpo. Um tipo de memória corporal que inscreva a música nos nossos corpos. Aprendizagem, então, que se traduz em dores, gestos e disposições corporais; em suma, uma linguagem que se inscreve de forma perene no corpo.

3. O final

A etnomusicologia deve ser um sinônimo de saber escutar não apenas os sons, mas também, escutar ao “outro”. Saber escutar com a pele e as marcas que nela vão ficando escritas. Como poderíamos os etnomusicólogos aprender da sabedoria dos nossos corpos musicais, na medida em que aquilo nos ajude a nos situar como sujeitos no trabalho de campo? Entra tantas possíveis, uma opção é inserir o assunto no processo mesmo de formação disciplinar inicial nas academias. Como pensar em uma multimusicalidade nas academias do Brasil, da Bolívia?

Algumas das possíveis respostas às questões acima formuladas implicariam a necessidade de várias formas de abertura das nossas instituições. Analisemos o caso brasileiro. Pensar tal vez em: a) pesquisar e sistematizar as diversas culturas musicais tradicionais existentes (capoeira, candomblé, música africana, música afro-latina, entre outros); b) constituir programas de ensino sobre estes sistemas musicais tradicionais como parte dos programas de Grade Curricular (valor específico de carga horária); c) instaurar novas disciplinas teóricas e práticas (instrumentos nativos, sistemas de notação não-ocidental, epistemologia ou filosofia musical, história da construção social do corpo, música e corporalidade, dança como linguagem musical, etnocooreografia, etnocenografia, etc.); d) contratar os mestres da música não-ocidental como professores docentes permanentes; e) consolidação de espaços de interação prática ligados à aprendizagem, tais como os Laboratórios de Pesquisa (com bibliotecas especializadas e Bases de Dados com materiais de áudio para a consulta permanente e descentralizada); f) realizar atividades dirigidas ao desenvolvimento de um pensamento etnomusicológico nos níveis de Graduação e Licenciatura em música; g) estabelecer projetos com embaixadas e consulados de outros países, e, finalmente; h) produzir materiais a serem divulgados fora das escolas.

Será que apenas desde o surgimento de novas formas podemos pensar numa reforma? Esta poderia ser uma estratégia voltada à ampliação dos conceitos sobre o que poderia considerar-se um *nível superior de aprendizagem em música*, sobretudo em termos de diversidades culturais. Por isso, esperamos que estas idéias possam contribuir ao desenvolvimento

das nossas academias, ainda que tais tarefas possam comportar diversas dificuldades e, sobretudo, complexas mudanças na vida institucional delas. Decisões estas que podem se transformar no reflexo da força cultural dos nossos corpos, interesses e paixões.

Referências citadas

Cano, Rubén L. 2005. “Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición”. In: *Revista Transcultural de Música*, No. 9, Diciembre del 2005.
<<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/indice9.htm>> [Consulta: 28-06-06]

Cirio, Norberto Pablo. 2001. “La bi-musicalidad: una metodología relegada para el conocimiento de una cultura musical distinta”. In: *Revista Agrileira*. Número 1.
<http://www.agrileira.com/numeros/1/investigacion_01_bimusic_c.htm> [Consulta: 23-06-06]

Hood, Mantle. 1960. “The Challenge of Bi-musicality.” *Ethnomusicology* Vol. IV, No. 2. Pp. 55-59.

Rosaldo, Renato. 2000. *Cultura y verdad: la reconstrucción del análisis social*. Quito: Abyayala.

Mantras urbanos nos festivais cariocas: a recriação da música indiana no Rio de Janeiro e a criação de novas identidades

Marcus Straubel Wolff

m_swolff@hotmail.com (UFRJ)

Resumo: O objetivo desse trabalho é focalizar os grupos cariocas que participaram dos festivais de mantras de 2003 e 2004 no RJ, compreendendo-os como parte de um processo mais amplo de globalização, que gerou a *world music* e as *mediascapes*, que permitem a disseminação, em escala mundial, das possibilidades de se produzir informações por meios eletrônicos e de acesso direto à produção de toda a “aldeia global”. Tais grupos, vinculados à cultura indiana, procuram expressar suas particularidades e diferenças através dos festivais de música que organizam – o primeiro ocorrido em 29/09/2003 no teatro João Caetano e o segundo em 11/10/2004, na Fundação Progresso.

A partir da investigação, em andamento, dos discursos produzidos pelos membros dos grupos e da análise das próprias músicas, pretende-se verificar qual a função dos festivais no contexto sócio-cultural carioca e se esses grupos estão criando um novo estilo musical, resultante da fusão da MPB com elementos musicais indianos, e de que modo sua música contribui para a construção de uma identidade minoritária no Rio de Janeiro.

Para isso, o modelo de pesquisa adotado baseia-se numa negociação construtiva, buscando-se a elaboração do que Bakhtin chamou de um “texto polifônico”, resultante do diálogo com os consultores, de modo a dar voz às trajetórias dos grupos, às diferenças existentes entre eles, e entre os grupos e o cenário cultural carioca. Alguns conceitos fundamentais, fornecidos por Appadurai (1996), Bhabha (1994), Biddle (2004), Knights e Said (2004) e por críticos do multiculturalismo, são utilizados para a compreensão do contexto em que tais grupos expressam sua identidade.

Palavras-Chave: pós-modernidade. pós-colonialidade. construção de identidades. festivais de música. hibridização na música.

A partir da investigação, em andamento, dos discursos produzidos pelos membros dos grupos participantes dos mencionados Festivais de Mantras⁷⁸ e da análise das próprias músicas produzidas, busca-se compreender a diversidade existente entre os doze grupos que participaram dos festivais e ao mesmo tempo pretende-se verificar como tal diversidade se expressa através dos vários estilos musicais que estão realizando, alguns em busca de uma reconstrução autêntica da música indiana, enquanto outros assumindo a fusão da MPB com as tradições musicais da Índia. A despeito de toda essa diversidade, levanta-se aqui a hipótese de

⁷⁸ O termo “mantra” a rigor refere-se somente aos cânticos religiosos em sânscrito, já que os termos “*bhakti git*” e “*bhajan*” dizem respeito à música devocional hindu cantada nas línguas vernáculas desde o período medieval (1300-1555), de acordo com Guy Beck (2000). No Brasil, no entanto, o termo “mantra” tem sido usado indiscriminadamente.

seus estilos musicais contribuem para a construção de uma identidade minoritária no Rio de Janeiro⁷⁹.

Utilizo o termo identidade minoritária para diferenciá-la da identidade brasileira tal como foi construída e definida desde os anos trinta quando passou a ser vista como resultante da fusão dos elementos culturais trazidos pelos povos formadores⁸⁰ – uma idéia de identidade nacional fixa, baseada numa suposta unidade cultural que ainda podia ser elaborada nos anos 30, mas que se tornou dificilmente sustentável no mundo pós-moderno e pós-colonial, no qual as tendências de criação de identidades tornaram-se mais setorializadas, ultrapassando as fronteiras das nações.

Esse fenômeno está relacionado a um processo de mudanças diversas que se acentuou após os anos 70. Segundo diversos autores, as identidades nacionais entraram em colapso, já que “o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático”, como observou S. Hall (2003: 12). O sujeito pós-moderno já não possui uma identidade fixa, permanente, essencial, mas assume diferentes identidades em diferentes momentos de sua vida. Esse movimento responde às formas pelas quais os indivíduos são representados nos diferentes sistemas culturais que se multiplicam no mundo globalizado. Para isso, contribuíram também os sistemas microeletrônicos de reprodução musical, as novas mídias eletrônicas e a relativa facilidade com que os deslocamentos são feitos hoje em dia. À medida que diversos sistemas de significação e representação cultural multiplicam-se e tornam-se acessíveis, graças ao uso de sistemas globais na difusão de produtos locais, os sujeitos pós-modernos têm a possibilidade de articular diferentes identidades.

Caracterizando o mundo contemporâneo, observa-se uma fragmentação da hegemonia do Ocidente e uma proliferação de novas identidades locais e regionais que ultrapassam as fronteiras dos Estados nacionais. O mundo pós-colonial tem sido compreendido também como aquele em que a polaridade centro/periferia é substituída pelo

⁷⁹ No caso dos doze grupos participantes dos festivais mencionados cumpre esclarecer que todos sem exceção são filiados, ao menos foram ligados em suas origens, a grupos de yoga ou movimentos religiosos de cunho hindu.

⁸⁰ Em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928), Mário de Andrade compreendeu a música popular como sendo a mais completa criação da “raça brasileira”, o que indica a continuidade da utilização do conceito de raça no pensamento modernista, ainda que passasse a ser referida à sua dimensão cultural. De qualquer forma, a idéia de que a raça brasileira (e sua cultura popular) resultava das características dos povos formadores foi não apenas aceita como vista positivamente pelos modernistas que lutaram pelo enraizamento da cultura no solo nacional. O desafio enfrentado consistiu na superação da heterogeneidade das diversas manifestações da cultura popular em suas múltiplas manifestações locais e regionais de modo a se construir a brasilidade.

desenvolvimento de múltiplos centros e mercados polilaterais, tal como salientam Ian Biddle e Vanessa Knights (2004).

O intercâmbio entre os mundos europeu e asiático tem uma longa história que não caberia recontar aqui. No entanto, cumpre mencionar que, como parte das complexas transformações pelas quais passa o mundo pós-moderno e pós-colonial, deve-se incluir o processo que Colin Campbell denominou de “orientalização do Ocidente”. Segundo esse autor, a teodicéia tradicional dos países cristãos, em que o “divino é transcendente e [...] separado do mundo” vem sendo substituída por uma teodicéia “essencialmente oriental em sua natureza” na qual “o divino é imanente em todas as coisas e é parte do mundo desde a eternidade” (Campbell, 1997: 7).

Esse fenômeno da emergência do Oriente, construído a princípio como uma categoria associada ao exótico e como contraponto ao Ocidente, tal como E. Said demonstrou em *Orientalismo* (1990), não ficou restrito ao contexto europeu e norte-americano. Se for verdade que foi principalmente para essas regiões que se deslocaram os imigrantes asiáticos, oriundos das ex-colônias européias, a transnacionalização de sua cultura tornou-se cada vez mais um fenômeno mundial, podendo-se citar como exemplo desse fato, a fama e a influência do escritor e compositor indiano R. Tagore no Brasil e na Argentina nos anos vinte e trinta⁸¹.

Mas, enquanto na Inglaterra a influência de Tagore, Nobel de literatura em 1913, frutificou em Dartington Hall, uma instituição de ensino que, desde os anos 30, promoveu a compreensão da música e da arte indiana, servindo de modelo para outras faculdades européias, no Brasil o cultivo da arte e da música indianas precisou esperar por uma mudança do paradigma eurocêntrico, a despeito das iniciativas de Cecília Meireles e dos escritores de seu grupo.

A emergência do “oriente” tomou força no Brasil somente no contexto da contracultura dos anos 60, quando as filosofias, terapias e religiões de origem oriental tornam-se alternativas ao racionalismo europeu. Sob o rótulo de “religiões orientais”, entretanto, como salienta Calil Junior, “estão implicados inúmeros e distintos significados” (2006: 117), podendo-se estender o argumento para o campo da música e dizer que é possível falar de

⁸¹ Tagore passou pelo Brasil em 1924 a caminho da Argentina, onde uma verdadeira legião de fãs, liderados pela escritora Victoria Ocampo, o aguardavam ansiosamente (para detalhes ver em K. K. Dyson, 1996). No Brasil, o grupo de escritores reunidos em torno da revista Festa (Cecília Meireles, Tasso da Silveira e outros) sentia-se particularmente atraído para os escritos de Tagore, mas só nos anos 40, obras como *A Lua Crescente* e *Gitânjali* foram traduzidas para o português (ver em Meireles, 1961).

vários “orientes” quando lidamos com os grupos participantes dos festivais de mantras do RJ⁸², pois suas vinculações religiosas são variadas.

Em 1974, chega ao Brasil o movimento Hare Krishna, que se torna aqui “uma das mais sólidas instituições religiosas de cunho orientalista não vinculada a grupos étnicos” (Guerriero apud Calil Jr., 2006: 116). A disseminação do interesse pelas tradições orientais se fez, então, presente no complexo panorama religioso brasileiro, podendo-se destacar também o surgimento do primeiro Centro Sai Baba no Brasil no Rio de Janeiro em 1987.

Diferentemente do que ocorreu na Europa e nos EUA, a difusão da música indiana no Brasil não se deu através dos estudos acadêmicos, já que as faculdades brasileiras mantiveram uma atitude eurocêntrica, acreditando na superioridade da cultura européia e fechando-se para qualquer diálogo com outras tradições culturais. Segundo José Alberto Salgado e Silva (2001), essa orientação, voltada para a produção da música ‘artística’, que deu continuidade à tradição clássica européia, tem prevalecido na maioria das instituições brasileiras.

O fechamento das instituições brasileiras de ensino musical pode explicar o fato de que a vinda de grandes músicos indianos no Brasil não trouxe maiores conseqüências para a produção musical do país. Deve-se destacar a presença de Ravi Shankar, que desde os anos 50 empenhou-se em divulgar a música clássica indiana e seu instrumento, o *sitar*, no Ocidente. Criando um intenso diálogo com músicos de jazz, de música popular ou clássica ocidental, Ravi Shankar e seu irmão Uday, contribuíram, como observou G. Farell (2000: 564) para a criação de uma imagem da cultura indiana no Ocidente como sendo simultaneamente tradicional e modernizada.

É sabida a importância de Ravi Shankar para a formação de um público apreciador da música indiana nos EUA, onde participou, ao lado do tablista Alla Rakha de grandes festivais, como o Monterey Pop. Cumpre perguntar, então, como é que se formou um público para a música indiana, já que não tivemos festivais equivalentes nos anos 60 e 70. É preciso lembrar que os grupos cariocas se organizaram e reuniram para realizar festivais de “mantras”, contando com o apoio da Federação de Yoga do RJ (FEYERJ) e do Sindicato dos Profissionais de Yoga do RJ (SINPYERJ). Sendo assim, parece haver um vínculo entre essas entidades e um público voltado para a cultura indiana. Nas apresentações dos festivais deve-se

⁸² Cumpre esclarecer essa diversidade observando que o grupo musical do Uni-Yoga não se apresenta como vinculado a nenhuma seita religiosa, o *Nataraja* surgiu dentro do Movimento Sai, dos seguidores do Guru Sathya Sai Baba, tendo depois se afastado de suas origens, enquanto o grupo de Lila Shakti permanece ligado ao Movimento Hare Krishna, assim como o grupo de Chandra Mani sempre esteve ligado a um mestre indiano denominado Swami Tilak e o Gitânjali à figura do reformador hindu Rabindranath Tagore.

notar a preocupação dos apresentadores, professores de yoga, em remeter o evento à esfera do sagrado, convidando a todos que entoassem a sílaba OM, símbolo da Criação na tradição hindu, na abertura do 1º Festival. Na fala do prof. Horivaldo Gomes, presidente da FEYERJ, a entoação da sílaba sagrada seria uma forma de saudação às “energias da criação, conservação e renovação”. Dessa forma, o apresentador fez uma clara alusão aos deuses principais do panteão hinduísta: Brahma, deus da criação, Vishnu, da conservação e Shiva, da renovação⁸³.

Ainda que o ritual seja algo geralmente associado a práticas religiosas, gostaria de seguir os passos de alguns antropólogos como Leopoldi (1978) e da Matta (1978), que entendem o ritual de modo mais abrangente, considerando que o termo pode ser empregado para todos os tipos de comportamento culturalmente definidos, sejam religiosos, sociais ou de outra dimensão. Já Durkheim compreendia as festas profanas como extensões das festas e rituais religiosos, o que nos permite compreender os festivais de música como rituais modernos. Se “toda festa, mesmo quando puramente laica em suas origens, tem certas características da cerimônia religiosa” (Durkheim, 1968 apud. Vianna, 1997: 51) por aproximar os indivíduos, colocando-os em movimento e suscitando um estado de efervescência, como se pode compreender um festival de “mantras” ? Quais as funções desses festivais num contexto pós-colonial e pós-moderno?

Como Marianne Zeh observou, “a emergência de rituais modernos não é um acontecimento recente” (2003: 73) podendo-se remontar às criações de Strawinsky e também aos compositores minimalistas que criaram rituais musicais, em suas aproximações às tradições musicais africanas e asiáticas. Também os festivais realizados pelos hippies e depois, nos anos 80, os de *world music*, ocorridos na Europa e EUA, foram pensados por Marianne Zeh, como expressões de “crises ou inquietudes sociais”, sendo veículos de “estilos musicais típicos contra a ordem estabelecida e, ao mesmo tempo, expressão da busca de uma identidade coletiva na forma de *communitas*” (Zeh, 2003: 74).

No contexto das sociedades pós-modernas, há uma certa disposição a um re-encantamento do mundo, o que se tem verificado pela retomada de religiões antigas ou mesmo pela promoção de eventos e cerimônias que tendem a valorizar a coletividade, estabelecendo um elo entre seus membros por cima de suas diferenças, por vezes até suspendendo as regras de uma ordem social ou cultural. Neste sentido, pode-se destacar a função ritualística dos festivais de mantras, na medida em que integram os membros dos diferentes grupos de yoga que compõem a platéia e, por outro lado, aproximam também os

⁸³ A trindade hinduísta, fruto de uma síntese de diferentes sistemas religiosos oriundos de vários povos, é uma síntese tardia que, segundo Joseph Campbell, “não aparece na arte e mito da Índia até 400d. C.” (1994: 155).

grupos que sobem ao palco. Portanto, a alusão aos mitos e símbolos da Índia não faz senão reforçar esse aspecto do evento como um ritual moderno, o que vai de encontro às tendências pós-modernas de superação do individualismo e do racionalismo da modernidade.

Como observa Milton Santos (2006), o racionalismo tecnocrático começa a mostrar suas limitações ao atingir sua fronteira máxima, já que o sistema tente a entrar em colapso quando a racionalidade instrumental e totalitária abole a variedade, a criatividade e a espontaneidade. Enquanto isso, segundo Milton Santos, “surgem, nas outras esferas, contraracionalidades e racionalidades paralelas, corriqueiramente chamadas de irracionalidades” (2006: 20-21), que estão sendo produzidas por aqueles que estão “embaixo” ou nas margens do sistema. Complementando os paradoxos gerados pelo capitalismo avançado, a globalização enseja a aproximação e a mistura das filosofias, religiões e sistemas culturais e musicais produzidos nos diversos continentes, em detrimento do racionalismo tecnocrático e de uma hegemonia cultural eurocêntrica.

Referências Citadas

- Andrade, Mário de (1962). *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 2ª ed., São Paulo: Martins.
- Appadurai, Arjun (1996). *Modernity at large: cultural dimensions of modernity*. London Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bhabha, Homi (1994). *The location of culture*. London: Routledge.
- Beck, Guy. 2000. “Religious & devotional music: northern Area”. In A. Arnold (ed.) *The Garland Encyclopedia of World Music*. New York/ London: Garland Publishing. Pp. 247-258.
- Biddleide, Ian & Knights, Vanessa, 2004. *Music, national identity and the politics of location: between the global and the local*. Aldershot: Ashgate.
- Calil Junior, Alberto. 2006. “Entre o público e o privado: Sathya Sai Baba e o Oriente no campo religioso brasileiro”. *Religião & Sociedade*, nº. 1 Volume 26, 115 – 134.
- Campbell, Colin (1997). “A Orientalização do Ocidente: reflexões sobre uma nova teodicéia para um novo milênio”. *Religião e Sociedade*, nº 1 Volume 18, 5-22.
- Da Matta, Roberto. 1978. “O ofício do etnólogo ou como ter “Anthropological Blues””. In E. O. Nunes (org.). *A aventura sociológica – objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Dyson, Ketari K. 1996. *In your ,blossoming flower-garden: R. Tagore and V. Ocampo*. Delhi: Sahitya Akademi.
- Farrell, Gery. 2000. “Music and internationalization”. In: A. Arnold (ed.) *The Garland Encyclopedia of World Music*. New York/ London: Garland Publishing. Pp. 560 - 569.
- Hall, Stuart. 2003. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A .
- Leopoldi. 1978. *Escola de samba, ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes.

Meirelles, Cecília. 1961. "Tagore and Brazil" In: *Tagore: a centenary volume*. Delhi: Sahitya Akademi. 334- 337.

Said, Edward. 1990. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras.

Santos, Milton. 2006. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record.

Silva, José Alberto Salgado e. 2001. "A composição como prática regular em cursos de música" In: *Debates* n. 4, Rio de Janeiro: UniRio. Pp. 95-108.

Vianna, Hermano. 1988. *O mundo Funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar.

Wolff, Marcus Straubel. 2004. *Música, comunicação e identidade cultural em R. Tagore, Mário de Andrade e M. Camargo Guarnieri*. Tese (Doutorado em Comunicação & Semiótica). São Paulo: PUC/SP.

Zeh, Marianne. 2003. *A celebração do local em ritmo global: o Percpan como exemplo de um ritual musical moderno no contexto da indústria cultural*. Tese (Doutorado em Comunicação). Rio de Janeiro: UFRJ.

Elementos da tradição oral na música nacionalista de José Siqueira e o ouvinte hoje

Josélia Ramalho Vieira

jramalhovieira@hotmail.com (UFPB)

Resumo: José de Lima Siqueira – nascido em Conceição em 1907, estado da Paraíba, e falecido no Rio de Janeiro, aos 78 anos de idade – foi um dos expoentes na defesa da música erudita nacional, com atuação político-social atuante no seu tempo. Sua obra voltou-se totalmente para a temática nacional – principalmente para a regional nordestina, a sua cultura de origem. Este trabalho analisou uma obra de José Siqueira, *A suíte sertaneja para violoncelo e piano*, constituída de duas danças da tradição oral – o baião e o coco de engenho – entremeadas por uma cantiga de trabalho – o aboio, utilizando o modelo tripartite de Jean Jacques Nattiez, que aborda o compositor- a obra- o ouvinte. Esta comunicação aborda a análise estética que parte da experiência auditiva. A investigação se restringiu as seguintes questões: - A utilização do sistema trimodal, proposto pelo compositor, imprimiu na obra um *ethos* ligado à cultura nordestina que pôde ser captado pelo ouvinte? - O ouvinte reconhece os elementos da tradição oral transliterados para o violoncelo e o piano explícitos no título de cada movimento (baião – aboio – coco)? A pesquisa buscou respostas para as indagações acima mencionadas, aplicando questionários em João Pessoa e Campina Grande, cidades do estado natal do compositor, para averiguar melhor se os ouvintes reconhecem os elementos do próprio entorno. A experiência valeu-se de questionários semi-estruturados aplicados a cinco grupos de estudantes num total de setenta e seis entrevistados de escolas de música tradicional de diferentes níveis inseridos na cultura de nordestina.

Palavras-Chave: Análise semiológica tripartite. Nacionalismo. Tradição oral. José Siqueira

Introdução

A dimensão estética (ouvinte) é um dos aspectos do modelo semiológico tripartite de Jean-Jacques Nattiez (1990, 2002) ao lado da dimensão poética (compositor) e imanente (o vestígio material). Esta pesquisa utilizou-se da experiência auditiva da *Suíte sertaneja para violoncelo e piano* de José Siqueira para investigar as seguintes questões:

- A utilização das escalas nordestinas imprimiu na obra um *ethos* ligado à cultura nordestina que pôde ser captado pelo ouvinte?
- O ouvinte reconhece os elementos da tradição oral, transliterados para o violoncelo e o piano, explícitos no título de cada movimento (baião – aboio – coco)?

Dimensão estética

A significação da mensagem é construída pelos receptores num processo ativo de percepção. O termo “*esthésique*” foi utilizado por Paul Valéry, em 1945, para definir a

faculdade de perceber e tomado por empréstimo por Molino para denominar este nível do modelo tripartite. A percepção do ouvinte e do intérprete faz parte do processo estético.

Segundo Nattiez (1990: 92), o conceito de estética passa pela “descrição do comportamento perceptivo de determinada população de ouvintes; isto é, como este ou aquele aspecto da realidade sonora é capturado pelas suas estratégias de percepção”.

A teoria parte do pressuposto que, apesar de cada pessoa reagir com música de acordo com diferentes parâmetros, como o meio cultural, experiência musical, por exemplo, pode-se determinar estatisticamente a significação de um fragmento musical. A dimensão estética pode avaliar se as estratégias composicionais foram percebidas ou não por um determinado grupo de sujeitos. Valéry (*apud* Molino, s/d: 134) lembra que: “[...] nada garante que haja correspondência direta entre o efeito produzido pela obra de arte e as intenções do criador”. Mas sendo a obra de arte feita para ser percebida e sendo esta mesma obra analisável, também se torna passível de análise as teias de significações desta cadeia semiológica.

A análise estética investiga processos e é uma análise descritiva. Pretende determinar como, se e por que determinados sujeitos, ligados a um tipo de cultura, reagem com determinada música.

Procedimento e configuração dos questionários

O procedimento da aplicação dos questionários seguiu o modelo utilizado por Luiz Paulo Sampaio (1999) em sua tese, sob orientação de Jean-Jacques Nattiez, ao analisar o nível estético das “Variações, Opus 27”, de Anton Webern.

A pesquisa buscou respostas para as indagações acima mencionadas aplicando questionários a cinco grupos, num total de setenta e seis entrevistados, em João Pessoa e Campina Grande, cidades do estado natal do compositor, obedecendo a um mesmo protocolo.

Resultados do primeiro movimento: Sentindo o baião

A experiência do primeiro movimento da *Suíte Sertaneja*, o baião, foi realizada na Escola de Música Anthenor Navarro em João Pessoa – PB, em Maio de 2006. O primeiro grupo era integrado por estudantes do décimo primeiro período do curso de teoria, num total de dezesseis estudantes. O segundo grupo, do sétimo período de teoria, era constituído por nove estudantes.

As questões um e três permitiram fazer o seguinte perfil dos entrevistados.

Idade média	20, 5 anos
Tempo médio de estudo formal	6, 8 anos

de música	
-----------	--

Questão dois: sobre a região de origem dos entrevistados.

Outras regiões	Centro-oeste (1)	Sudeste (1)	Sul (1)
Tempo de moradia no nordeste	10 anos	15 anos	04 anos

Todos os outros 23 sujeitos eram da região nordeste.

Questões quatro e cinco: sobre o reconhecimento da obra e do estilo da peça Dança negra de Camargo Guarnieri.

Apesar de 80% dos entrevistados não reconhecer a obra escolhida para a primeira experiência auditiva, quase a metade identificou esta peça como representante do período nacionalista.

Questão seis: sobre as impressões ao escutar o baião da *Suíte sertaneja*.

As respostas estão de acordo com a sugestão de Nattiez (1990: 103) de utilizar os quatro tipos de julgamento propostos pelo psicólogo Robert Francès (*apud, op.cit*: 103), que fez pesquisa sobre a percepção musical. Segue alguns julgamentos obtidos.

Julgamento normativo	Duas respostas (8%)
----------------------	---------------------

Ritmo marcado, cadência bonita, muito diferente, meio estranho, mas interessante, no meio se mostra tranqüila e depois retoma o tema.

Julgamento objetivo	Seis respostas (24%)
---------------------	----------------------

Peça para piano e violoncelo com bastante dissonância e caráter; música regionalista, um pouco de nordeste.

Julgamento sobre significado	Dezessete respostas (68%)
------------------------------	---------------------------

a) Referencial individual

Lembra o nordeste, a força do povo nordestino, com seus vários sentimentos com diversidade de facilidades e dificuldades que o nordeste apresenta.

b) Significado concreto

Dá a impressão de turbulência, agitação, o centro de uma metrópole; transmite a sensação do raiar do dia seguido do anoitecer e de um novo alvorecer.

c) Significado abstrato

Suspense, calma, como algo de ruim tivesse acontecido; sensação de alívio e reencontro.

Afirmações de ordem interior	Nenhuma resposta
------------------------------	------------------

Questão sete: quanto ao estilo que poderia ser enquadrada a obra.

Seis (24 %) participantes opinaram pelo nacionalismo;
Cinco (20%), disseram que era música de caráter regional, nordestino;
Quatro (16%), classificaram como baião;

Dois (8 %), de maracatu;
 Quatro (16 %) participantes não opinaram.
 Um (4%), de música popular;
 Um (4%), de contemporânea;
 Um (4%), de barroco brasileiro;

Excluindo as três últimas opções e somando as respostas similares encontramos um percentual de quase 58% de ouvintes que puderam reconhecer nesta obra características da música regional, nordestina e/ou nacionalista.

Questão oito⁸⁴: quanto à música de tradição oral que poderia ser relacionada a este movimento.

Dezesseis (64%) ouvintes classificaram o movimento como sendo um baião;
 Quatro (16%) escolheram o maracatu;
 Dois (8%), identificaram como aboio;
 Dois (8%) ouvintes marcaram a ciranda como ritmo característico deste movimento;
 Um (4%) ouvinte escolheu o xote.

Questão nove: da comparação das interpretações.

Preferência pela 1ª versão	Sete ouvintes (28%)
Preferência pela 2ª versão	Quatorze ouvintes (56%)
Sem distinção pelas versões	Três ouvintes (12%)

Resultados do segundo movimento: Ouvindo o aboio

A experiência do segundo movimento da *Suíte Sertaneja*, o aboio, foi realizada na Universidade Federal de Campina Grande – PB, em Junho de 2006. O grupo era formado por estudantes da graduação do curso de Arte-mídia, cursando a cadeira ‘Improvisação musical’, num total de vinte e um estudantes. Podemos considerar grande parte deste grupo como leigos pois apenas sete entrevistados estudavam música formalmente com tempo médio de estudo de quatro anos. A idade média era de 20, 7 anos.

Questão dois: sobre a região de origem dos entrevistados.

Apenas um sujeito era proveniente do sudeste, todos os outros 22 sujeitos eram de diferentes estados da região nordeste.

Questões quatro e cinco: sobre o reconhecimento da obra e do estilo da peça “Dança negra”, de Camargo Guarnieri.

Nenhum ouvinte reconheceu a obra

⁸⁴ Como este primeiro movimento é composto de duas partes, sendo a segunda lenta, deixei claro que a questão se relacionava à parte rápida do movimento.

Quinze (71%) sujeitos enquadram a obra no estilo contemporâneo

Dois (9%) optaram pelo nacionalismo

Um (4%) pelo estilo barroco brasileiro

Três (14%) pessoas não opinaram

Questão seis: sobre as impressões ao escutar o aboio da *Suíte Sertaneja*.

A classificação das respostas segue o padrão descrito para o primeiro movimento. Não houve nenhuma resposta que se enquadrasse no julgamento normativo e objetivo, em parte explicado pelo baixo percentual de estudantes de música no grupo. Como eu buscava respostas sobre o significado, pude enquadrar 70% das respostas nesta classificação.

Julgamento sobre significado, algumas respostas:

a) Referencial individual

Lembra-me algo relacionado à natureza rural, ao sertão, invoca a quietude de estar nestes lugares; lembra a melancolia do universo sertanejo; um café, um chocolate quente numa tarde de chuva; traz-me lembranças da seca, sentimentos de tristeza e abandono, como se alguém que tivesse passado por algo ruim estivesse lembrando do acontecido para tentar se reerguer; parece filme passado no interior do nordeste, visualizo um ambiente árido e uma família triste; lembra-me o sertão paraibano, crianças com fome, jovens que aparentam ser velhos.

b) Significado abstrato

Tristeza, solidão, leveza, serenidade, saudade, dor, angústia, drama; calma, tranqüilidade, contemplação perante a vida, purificação, nostalgia, mudança e advento, saudade e lembrança.

Afirmações de ordem interior – 30%

Vontade de refletir, eu sinto uma tristeza profunda, contínua e conformada; sensação de dor; sensação de estar em um deserto que remete à meditação.

Questão sete: quanto ao estilo que poderia ser enquadrada a obra.

Nove (42%) Clássico, erudito, instrumental

Um (4%) Contemporâneo

Um (4%) MPB

Um (4%) Neo-romântico

Um (4%) Estilo regional

Oito (38%) Não definiu nenhum estilo

Questão oito: quanto à música de tradição oral que poderia ser relacionada a este movimento.

8 (38%) Aboio

6 (28%) Baião

2 (9%) Ciranda

1 (4%) Jongo

4 (19%) Nenhuma opção

Questão nove: da comparação das interpretações.

Preferência pela 1ª versão	Sete (33%) ouvintes
Preferência pela 2ª versão	Doze (57%) ouvintes
Não opinou	Dois (9%) ouvintes

Resultados do terceiro movimento: Dançando o coco

A experiência do terceiro movimento da *Suíte Sertaneja*, o coco de engenho, foi realizada com dois grupos na Universidade Federal da Paraíba, em Junho de 2006. O primeiro grupo era formado por oito estudantes de graduação do Bacharelado em Música, da cadeira de Estética VI. O segundo grupo por mestrandos da pós-graduação em música, alunos da cadeira de metodologia da pesquisa em música, num total de vinte e dois sujeitos com idade média de 30, 1 anos e tempo médio de estudo formal de música de 14, 8 anos. Havia 24 sujeitos de diferentes cidades do nordeste, 3 do sudeste, 1 do sul e uma venezuelana.

Questões quatro e cinco: sobre o reconhecimento da obra e do estilo da peça “Dança negra”, de Camargo Guarnieri.

Quatro (13%) conheciam a peça
 Vinte e dois (73%) não conheciam
 Dezesesseis (53%) marcaram a opção: período nacionalista
 Treze (43%) marcaram a opção: período contemporâneo
 Três (10%) não opinaram

Questão seis: sobre as impressões ao escutar o coco de engenho da “*Suíte sertaneja*”.

Julgamento normativo	Duas (6%) respostas
----------------------	---------------------

Não é agradável de ouvir, dá uma expectativa como se quisesse ouvir outra coisa; para mim é atrativa por ter uma identidade regional forte.

Julgamento objetivo	Dezessete (60%) respostas
---------------------	---------------------------

Obra instrumental da cultura musical brasileira, um baião transformado para algo mais grandioso e lírico, lembra as primeiras tentativas nacionalistas do repertório erudito brasileiro do séc. XX; música nordestina dançante e alegre; música dançante; um baião; pulsação rítmica do baião, modos e escalas nordestinas com influências modernas, dissonâncias; processo imitativo com linguagem nordestina; paisagem sonora nordestina com tratamento erudito; música para violoncelo e piano com ritmo sincopado; caráter nacionalista, festivo, bem característicos do trabalho modal do autor (José Siqueira); música armorial.

Julgamento sobre significado	Dez (56%) respostas
------------------------------	---------------------

a) Referencial individual

Lembra-me a vida do homem do sertão, o carro de boi; sinto familiaridade; me remete ao nordeste, como uma festa alegre; tenho lembranças da nossa riqueza rítmicas e timbrísticas nordestinas brasileiras (sic); lembranças do nordeste, mais especificamente o sertão.

b) Significado abstrato

Empolgação, felicidade, dança.

Afirmações de ordem interior	Uma (3%) resposta
------------------------------	-------------------

Esta peça me transmite uma alegre sensação de brasilidade, nordestinidade.

Questão sete: quanto ao estilo que poderia ser enquadrada a obra.

Dois (6%) Música brasileira

Nove (30%) Nacionalista

Treze (43%) Música nordestina, baião, armorial, regional nordestino, nacionalista nordestina, post-armorial

Um (3%) Jazz contemporâneo

Cinco (16%) Não respondeu

Se forem somadas as três primeiras percentagens obtêm-se o dado que mais de 80% de ouvintes reconheceu na obra o caráter nacional com a peculiaridade regional.

Questão oito: quanto à música de tradição oral que poderia ser relacionada a este movimento.

Quinze (50%) Baião

Oito (26%) Coco

Um (3%) Aboio

Um (3%) Ciranda

Um (3%) Candomblé

Um (3%) Maracatu

Um (3%) Xote

Dois (6%) Não opinou

As características da melodia de pergunta e resposta, típicas do coco não foram suficientemente fortes para que a maioria classificasse este movimento corretamente. Um dos ouvintes classificou como “uma simbiose de coco com baião”.

Questão nove: da comparação das interpretações.

Preferência pela 1ª versão	Seis (20%) ouvintes
Preferência pela 2ª versão	Dezoito (56%) ouvintes
Gostam das duas versões sem distinção	Seis (20%) ouvintes
Não gosta de nenhuma	Um (3%) ouvinte

Conclusão

Em relação ao primeiro movimento, respondendo a questão se a utilização do sistema trimodal imprimiu na obra um *ethos* ligado à cultura nordestina que pôde ser captado pelo ou-

vinte, podemos responder que sim. Um expressivo percentual de quase 80% de ouvintes reconheceu nessa obra características da música regional, nordestina e/ou nacionalista.

Quanto à segunda questão, se o ouvinte reconhece o baião como gênero proposto para o primeiro movimento, a análise estésica externa identificou 64% de ouvintes que classificou o primeiro movimento como baião, isto é, um alto índice dentro de sujeitos inseridos na cultura.

No segundo movimento a harmonização, recurso alheio ao aboio, imprimiu ao trecho languidez e tristeza que foi captada pelos ouvintes. Nas respostas sobre significado encontramos as palavras tristeza, melancolia, abandono. O aboio da *súite* também evocou lembrança ao “ambiente árido nordestino com suas agruras, crianças com fome, jovens que aparentam ser velhos”. Respondendo a questão, se a utilização do sistema trimodal imprimiu na obra um *ethos* ligado à cultura nordestina que pôde ser captado pelo ouvinte, podemos responder que sim.

Quanto à segunda questão, se o ouvinte reconhece o aboio como gênero proposto para o segundo movimento, 38% optou pela resposta “aboio” na questão de múltipla escolha, um percentual baixo. Como afirmou Cascudo (1988: 4) transcrever um aboio é como “colocar um pingüim no Saara”. Siqueira tentou, porém, a roupagem erudita, a harmonização, entre outros fatores, não permitiram que este movimento fosse classificado pela maioria dos ouvintes como aboio.

No terceiro movimento da *Súite sertaneja* de José Siqueira foram preservadas as características do gênero coco, compasso 2/4, estrofe-refrão, semicolcheias repetidas, tanto na melodia como no acompanhamento do piano, resultando em um *moto perpetuo* que alude aos instrumentos que acompanham esta dança ininterruptamente, como o idiofone ganzá ou o membranofone pandeiro.

A palavra “engenho” se reporta à letra ou ao lugar onde é praticado o coco, contudo não encontrei referências que indicasse a origem do tema do coco de engenho da *Súite sertaneja*, porém como foi composto por Siqueira no início da fase nacionalista, onde ele próprio declara que bebia na fonte da cultura popular, deduzo que este seja o caso. Isto é, que os temas dos três movimentos da *Súite sertaneja* sejam citações literais da tradição oral.

Na análise dos questionários obteve-se o dado que mais de 80% de ouvintes reconheceu na obra o caráter nacional com a peculiaridade regional. Respondendo a questão se a utilização do sistema trimodal imprimiu na obra um *ethos* ligado à cultura nordestina que pôde ser captado pelo ouvinte, podemos responder que sim.

Quanto à segunda questão, se o ouvinte reconhece o coco como gênero proposto para o segundo movimento, 26 % respondeu que este movimento era um coco, enquanto 50% optou pelo baião na questão de múltipla escolha. O compositor utilizou o baixo característico do baião. Na verdade o baião “reinventado” por Luiz Gonzaga utiliza as constâncias rítmicas do coco (Casculo, 1988: 96-97). A linha tênue que separa os dois gêneros seria a característica da melodia de pergunta e resposta, típicas do coco, que não foram suficientemente fortes para que a maioria classificasse este movimento corretamente. Um dos ouvintes classificou como “uma simbiose de coco com baião”.

A análise estética da *Suíte sertaneja* de José Siqueira que investigou a posição do ouvinte de determinada cultura em relação a uma obra que amplamente utilizou elementos dessa mesma cultura, ou seja, a tradição oral nordestina nos anos 40, nos permite concluir que a passagem do tempo modifica a percepção de um grupo cultural podendo este perceber, ou não, as intenções objetivas e subjetivas do compositor.

Referências citadas

- Andrade, Mário. 1991. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Vila Rica.
- _____. *Os cocos*. 1984. Oneyda Alvarenga (Preparação, ilustração e notas). São Paulo: Duas Cidades.
- Ayala, Maria Ignez e Marcos A. 2000. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- Béhague, Gerard. 1980. “Brazil”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie, ed. London: Macmillan, vol. III, 221-244.
- Casculo, Luis da Câmara. 1989. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Cook, Nicholas. 1992. *A guide to musical analysis*. Londres: W. W. Norton.
- Cook, Nicholas. 1998. *Music: a very short introduction*. New York: Oxford.
- Molino, Jean. s/d. “Fato musical e semiologia da música”. In *Semiologia da música*. Lisboa: Vega, 111-164.
- Nattiez, Jean-Jacques. 2002. “O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy”. *Revista Debates, cadernos do programa de pós-graduação em música*, 6/6: 7-39.
- _____. 2004. “Etnomusicologia e significações musicais”. *Revista Per Musi*: 5/10: 5-30.
- _____. 1990. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Carolyn Abbate (trad). New Jersey: Princeton.
- _____. s/d. “Situação da semiologia musical”. In *Semiologia da música*. Lisboa: Vega, 17-40.

Sampaio, Luiz Paulo. 1999. *Reflets dans le miroir: essai d'analyse sémiologique tripartite des Variations, opus 27 de Webern*. Tese (Doutorado em música) – Universidade de Montreal, Canadá.

Referências discográficas

Siqueira, José. 2002. *Suíte sertaneja para violoncelo e piano*. Duo Quanta. São Paulo: YB Music, 1 CD, digital, estéreo.

_____. *Suíte sertaneja para violoncelo e piano*. 2005. Duo Tetis. João Pessoa: Gravação ao vivo, acervo particular, 1 CD.

A disseminação pela oralidade do lundu “Isto é bom”: um estudo comparativo de gravações e de registros gráficos

Luciano André da Silva Almeida

lcaroso@yahoo.com.br (UFBA)

Resumo: O presente trabalho discute a disseminação pela oralidade do lundu “Isto é Bom” de Xisto Bahia, através de estudo comparativo das quadras utilizadas e de seus contornos melódicos, em gravações e registros gráficos de 15 versões consultadas, das 21 localizadas até o momento. Após a apresentação de alguns dados históricos, e tomando-se como premissa provocativa a afirmação feita por José Ramos Tinhorão, em seu livro *As Origens da Canção Urbana* de que Xisto teria se apropriado de quadra lisboeta setecentista (Se eu brigar com meus amores / Não se intrometa ninguém / Que acabados os arrufos / Ou eu vou ou ela vem); propõe metodologia que agrupa as versões de tal maneira que se pode tirar conclusões acerca do que muda e do que permanece inalterado. Isto leva a reflexões em torno de estilo e conteúdo (à luz de Bruno Nettl) a partir dos processos de transmissão e mudança musical.

Palavras-chaves: Xisto Bahia. Isto é Bom. Transmissão Oral. Estudos Comparativos

Não se pode precisar a data de composição do “Isto é Bom”, este famoso lundu atribuído ao ator e músico Xisto de Paula Bahia (Salvador-BA, 5 de setembro de 1841 – Caxambu-MG, 30 de outubro de 1894), se o termo “composição” é adequado ao processo que o cristalizou. O jornalista e cronista Francisco Guimarães, o “Vaga-lume”, escreveu em seu livro *Na Roda de Samba*, sobre aparição em público de Eduardo das Neves (1874-1914), o “Palhaço”, cantor muito popular na época das primeiras gravações feitas pela Casa Edison:

Eduardo foi o primeiro que pisou no palco, para cantar ao violão, no Theatro Apollo, n'um grande festival de um outro genio que se chamou Xisto Bahia – mulato de qualidade! Foi o sucesso da noite ! Nem o beneficiado, nem o saudoso actor França, que eram eximios no violão, sobrepujaram-no. [...] E, sem vacilações, sem dar tempo a que o velho Xisto saísse de scena, o então palhaço, ferindo as cordas do seu piano, que vulgo chamava o seu violão, cantou uma modinha [sic] da lavra do proprio Xisto e que sempre foi um dos grandes sucessos do querido actor: A renda da tua sáia / Vale bem cinco mil réis / Arrasta a sáia mulata, / Te dou mais cinco e são dez / Isto é bom, isto é bom, isto é bom / Que dóe !... (Guimarães 1933, 91-93)

Sem citar datas o autor descreve uma possível cena, acontecida provavelmente nos últimos anos de Xisto, falecido em 1894, e refere-se ao “Isto é Bom”, afirmando que “sempre foi um dos grandes sucessos do querido ator”. Pode-se depreender então que naquela altura já seria sucesso consolidado, o que poderia recuar sua data de aparecimento em uma ou duas décadas, pelo menos.

Conseguiu-se identificar, até aqui, 21 versões do “Isto é Bom”: 17 gravações e quatro registros gráficos:

1. Hollender, Eugéne (ed.). [<1900?]. São Paulo. Partitura.
2. Bahiano. 1902. Zon-O-Phone. Fonograma.
3. Neves, Eduardo das. [entre 1907 e 1912]. Odeon. Fonograma.
4. Pinheiro, Mário. [entre 1907 e 1912]. Victor Record. Fonograma.
5. Barbosa, Lino J. (ed.). 1924. *Canções populares brasileiras recolhidas e harmonizadas por Luciano Gallet*. Rio de Janeiro. Transc. em livro.
6. Houston-Péret, Elsie. 1930. *Chants populaires du Brésil*. País: Librairie Orientaliste Paul Geuthner. Transc. em livro.
7. Alvarenga, Oneida. 1950. *Música popular brasileira*. Porto Alegre: Editora Globo. Transc. em livro.
8. Orico, Vanja. [entre 1951 e 1955]. Sinter. Fonograma.
9. Orico, Vanja. 1954. RCA Victor. Fonograma.
10. Petraglia, Clara. 1960. Sinter. Fonograma.
11. Veiga, Jorge. 1972. *História da Música Popular Brasileira - Donga e os Primitivos*, Abril Cultural. LP.
12. Leão, Nara. 1977. *Cantares brasileiros 1 - A Modinha, Cia*. Internacional de Seguros. LP.
13. Anticália. 1984. *Modinha e Lundu*. LP.
14. Daltro, Andréa. 1997. *Modinhas brasileiras. Songs from 19th Century Brazil*, Nimbus Records, CD.
15. Costa, Maricene. 1999. *Como tem passado*, CPC-Umes. CD.
16. Oswaldinho da Cuíca. 1999. *História do samba paulista - Vol. 1 - Narrada e cantada por Oswaldinho da Cuíca*, CPC-Umes. CD.
17. Paulinho Boca de Cantor e Pacheco, Edil. 2000. *100 anos de música baiana - Do Lundu ao Axé*. CD.
18. Quadro Cervantes. 2000. *Brasil 500 anos*. Delira Música. CD.
19. Trindade, Vitor da e Caçapava, Carlos. 2001. *Airá Otá*, Dabliú Discos. CD.
20. Monarco. 2003. *Uma história do samba*. Rob Digital. CD.
21. Serenatas e Saraus. 2004. *Serenatas e saraus*, Produção Independente, CD.

Desses registros identificados não se teve acesso, durante a elaboração deste trabalho, aos de número 4, 10, 17, 18, 20 e 21. Observa-se, no conjunto geral, certo equilíbrio cronológico (a maioria das décadas, desde o mais antigo registro identificado, tem representante) e uma boa variedade de contextos.

O que se tenta fazer aqui é iniciar identificação de variantes encontradas nos quinze registros disponíveis, através de análise comparativa da incidência das quadras dos textos como aparecem em cada um deles e dos contornos melódicos de uma das quadras mais incidentes (A saia da Carolina / Me custou cinco mil réis / Levanta a saia mulata / Qu'eu dou mais cinco e são dez), agrupando-se os registros de natureza equivalente. Não se pretende chegar a conclusões definitivas, mas iniciar discussão acerca de tais variantes, na trilha dos processos de transmissão que evidenciam. Esta finalidade foi aguçada pela afirmativa do jornalista e pesquisador José Ramos Tinhorão (1928), de que Xisto Bahia teria se apropriado de quadra setecentista (Se eu brigar com meus amores / Não se intrometa ninguém / Que acabados os ar-

rufos / Ou eu vou ou ela vem), publicada em mais de uma oportunidade no folheto português *Almocreve de Petas*, usando como base o texto das primeiras gravações do “Isto é Bom”:

A descoberta deste curioso exemplo de apropriação [sic], por compositor de música popular, de um tema supostamente “tradicional”, do qual, por artes do acaso, se vem agora identificar a autoria, duzentos anos depois, deveu-se ao facto de o autor deste livro possuir em seu acervo os três tomos do *Almocreve de Petas*, editado em Lisboa entre 1817 e 1819, e também umas das quatro [sic] gravações do lundu “Isto é bom”, de Xisto Bahia. (Tinhorão 1997, 179)

Na verdade o número de gravações era, no ano de publicação do livro, bem maior que as quatro citadas⁸⁵ e o autor “esqueceu” os registros gráficos para fazer tal afirmação. Deve-se salientar que desta forma não se leva em consideração algo que, neste contexto, parece ser importantíssimo: a disseminação de música através de seus vários meios de transmissão.

Comparando quadras

A Tabela 1, em anexo no final deste artigo, é um quadro comparativo que põe em cinco disposições distintas a utilização de quadras diferentes nos textos dos quinze registros utilizados. Considerou-se como de disposição diferente, versões que usem as mesmas quadras, mas em outra ordem. Levou-se em conta que, na comparação entre versões, pequenas variações entre versos correspondentes como “A renda custa dinheiro” e “A saia custa dinheiro”, por exemplo, não configurariam quadras diferentes e sim análogas, colocando-as numa mesma disposição, caso a ordem utilizada também fosse a mesma. Suprimiu-se o refrão, comum a todas as versões, por não haver, neste caso, razões para mantê-lo. Cada quadra reincidente recebeu uma cor diferente, podendo-se localizá-la mais facilmente em cada disposição que aparece. Se uma quadra só apareceu em uma das disposições, então esta não foi colorida.

Observações e considerações: 1. Há predominância patente da disposição da coluna I, que reúne nove das quinze versões consideradas; 2. A disposição da coluna III (Neves, Veiga e Costa) é a única que não contempla quadras da coluna I⁸⁶; 3. As outras disposições contemplam quadras da I: a da coluna II (Bahiano), todas acrescentando outras três; a da coluna V (Trindade e Caçapava), todas, rotando a ordem; a da IV (Cuíca), duas de um total de três, vindo a restante da coluna III; 4. A disposição da coluna III usa quadras completamente diferentes da disposição da coluna I; 5. Bahiano e Neves, gravações mais antigas, incluem um

⁸⁵ Como se pode constatar na relação de registros do *Isto é Bom*, exposta acima, os identificados com data até 1997 são em número de 14, entre eles, 10 gravações. É, inclusive, sensato supor que houve outros aqui não identificados.

⁸⁶ Também é a única realmente destoante, inclusive melodicamente, como veremos mais adiante. Complementando vale saber que as versões de Veiga e Costa são gravações assumidamente baseadas na de Neves. Os dois são discos que pretendem fazer resgates históricos.

número maior de quadras, o que pode sugerir valorização de caráter improvisatório. 6. A versão de Bahiano, anterior à de Neves, utiliza duas quadras da deste último, entre elas a citada por Tinhorão para justificar a suposta apropriação de Xisto⁸⁷ e a de Cuíca utiliza uma outra quadra.

Pelos menos estatisticamente, parece que o que se consagrou através de transmissão oral é o praticado pela maioria, com variações de texto, e que não tem a quadra citada por Tinhorão. Coincidência ou não, as quadras constantes na versão de Neves só começam a aparecer em gravações mais recentes: Veiga, 1972, Cuíca, 1999 e Costa, 1999⁸⁸. O uso da quadra do *Almocreve de Petas*, em Bahiano, Neves e Pinheiro (como afirma Tinhorão), está restrito a um mesmo período e um mesmo contexto: os três foram contemporâneos e cantores contratados pela Casa Edison, vivendo na mesma cidade (Franceschi 2002).

Por tudo que aqui foi exposto, parece definitivamente inadequado falar em “apropriação”. Evidencia-se, porém, a necessidade de averiguar quais processos teriam transmutado a quadra lisboeta setecentista para o Rio de Janeiro do início do século XX.

Comparando contornos melódicos

Na Figura 1, também em anexo, todas as melodias foram transcritas e em seguida transpostas para uma tonalidade comum: dó maior. Como Neves, Veiga e Costa não contemplam nenhuma quadra da versão do grande grupo, optou-se por transcrever a melodia da primeira que aparece na gravação⁸⁹. Não é pretensão deste estudo abordar aspectos rítmicos e especificidades interpretativas.

Observações e considerações: 1. Mais uma vez acontece um grande grupo que se contrapõe a Bahiano e a Neves⁹⁰; 2. Bahiano é versão melodicamente intermediária, que preserva os pontos de descanso e três das quatro notas de finais de verso do grande grupo, além de ter notas coincidentes em muitos outros pontos, sendo seu contorno melódico semelhante ao do grande grupo, só que menos sinuoso. 3. O salto ascendente de nona trás para a linha melódica da versão do grande grupo um saliente diferencial. Há ausência em Bahiano da referida nona, mas é interessante verificar que um salto de quarta (único como o de nona da melodia

⁸⁷ Segundo Tinhorão a versão de Pinheiro também contempla a quadra do *Almocreve de Petas*. Ele ainda faz referência a uma quarta gravação que não se conseguiu identificar qual seria.

⁸⁸ A explicação pode vir do seguinte fato: até pouco tempo atrás – antes da era do som digital e da conseqüente conversão do áudio de discos antigos para formatos digitais, com finalidades várias como, por exemplo, a preservação de fonogramas antigos – o acesso aos discos de 78 RPM e outros meios dos primórdios da fonografia, era restrito a colecionadores, sendo Tinhorão, inclusive, um dos maiores do Brasil. Portanto, só recentemente, as gravações do início do século, foram relativamente “democratizadas”.

⁸⁹ O inverno é rigoroso / Bem dizia minha avó / Quem dorme junto tem frio / Quanto mais quem dorme só.

⁹⁰ Entenda-se Neves a partir de agora como “matriz” do grupo formado pelo próprio e por Veiga e Costa.

do grande grupo e no mesmo lugar) pode ser visto também como um diferencial; 4. Embora guarde coincidências com o grande grupo, principalmente nas notas de início de verso, o contorno melódico de Neves transcorre sempre numa região mais baixa. Mais “esticado”, aproxima-se do cantochão. Atenuar saltos parece ser importante nesta transformação, pois está em estágio intermediário na versão de Bahiano, que, inclusive, tem trechos que se insinuam em recitativo, com algumas seqüências de notas rebatidas; 5. Há, no contexto de Bahiano e Neves, modificações diferenciadas: notas repetidas, tratamento seqüencial, sem saltos característicos e até mesmo vocalmente difíceis, com tratamento estrófico, como no grande grupo; 6. Pelo universo consultado, confirma-se que uma versão, mais próxima da do grande grupo, se instituiu através da transmissão oral, percorrendo todo século XX e chegando até os nossos dias; 7. As versões de Cuíca e de Trindade e Caçapava têm alguns diferenciais em relação às demais: pode-se ver que as últimas cinco notas do grande grupo têm uma outra linha melódica destacada. Isto porque há um movimento harmônico na direção da tônica, ao desembocar no refrão. Todas as outras versões, ao contrário, fazem este mesmo movimento à dominante. São também as duas únicas versões que começam pelo refrão, antes da introdução de qualquer quadra. Os intérpretes envolvidos são contemporâneos e oriundos do estado de São Paulo. Tudo isto pode ser indício de especificidades próprias na transmissão oral do “Isto é Bom” nesta região.

Considerações finais

Numa visão holística dos processos de transmissão envolvidos em casos como o deste estudo, inúmeros aspectos (internos e externos) que suscitam mudança (estilo) e estabilidade (conteúdo) (Nettl, 1983: 189), necessariamente importam ao olhar etnomusicológico dos fazeres musicais. Mesmo sendo a presente abordagem de caráter preliminar e localizado, vislumbra-se larga gama de possibilidades nos dois sentidos: por um lado uma versão do “Isto é Bom” preservou-se de maneira sólida nos variados contextos em que foi transmitida, por outro, versões significativamente diferentes (geográfica e/ou cronologicamente próximas ou não) também ocorreram. Há, portanto, idiosincrasias contextuais que precisam ser profundamente averiguadas, buscando uma visão de “conteúdo” e “estilo”, neste caso, menos restrita à forma.

Cognitivamente, a transmissão musical poderia ser vista como um processo, em miniatura, análogo ao da mudança cultural e musical, mas envolvendo os diversos estágios do contato entre culturas e pessoas, e seus complexos e intrincados mecanismos. Certamente o aval do contexto em que uma mudança ocorre é que vai torná-la efetiva.

Depois de tanto tempo de fonografia, rádio e outros dispositivos midiáticos e tecnológicos em nossas vidas, perdemos um pouco a noção da dimensão da oralidade, num sentido mais puritano do termo. Parece-nos que a disseminação do “Isto é Bom” pode ter sido ajudada por tais dispositivos, mas eles não foram condição *sine qua non* para que ela acontecesse e continue acontecendo.

Referências citadas

- Franceschi, Humberto Moraes. 2002. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí.
- Guimarães, Francisco (Vagalume). 1933. *Na Roda de Samba*. Rio de Janeiro: São Benedicto.
- Nettl, Bruno. 1983. *The study of ethnomusicology, twenty-nine issues and concepts*. Chicago: University of Illinois.
- Spradley, James P. e David W. McCurdy. 1975. *Anthropology: the cultural perspective*. N. York: John Wiley
- Tinhorão, José Ramos. 1997. *As origens da canção urbana*. Lisboa: Caminho.

Anexos:**Tabela 1 -** Quadro comparativo de utilização de quadras diferentes em 15 versões (11 gravações e 4 registros gráficos) do “Isto é Bom”

	I	II	III	IV	V
	1. Hollender (<1900?) 2. Barbosa (1924) 3. Houston-Péret (1930) 4. Alvarenga (1950) 5. Orico (entre 1951 e 1955) 6. Orico (1954) 7. Leão (1977) 8. Anticália (1984) 9. Daltro (1997)	10. Bahiano (entre 1902 e 1904)	11. Neves (entre 1907 e 1912) 12. Veiga (1972) 13. Costa (1999)	14. Cuíca (1999)	15. Trindade e Caçapava (2001)
1	Iaiá você quer morrer Quando morrer, morramos juntos Qu'eu quero ver como cabem Numa cova dois defuntos	A renda de tua saia Vale bem cinco mil réis Arrasta mulata a saia Qu'eu te dou cinco e são dez	O inverno é rigoroso Bem dizia a minha avó Quem dorme junto tem frio Quanto mais quem dorme só	A saia da Carolina Me custou cinco mil réis Levanta a saia mulata Qu'eu dou cinco e dou mais dez	A saia da Carolina Custou-me cinco mil réis Levanta a saia mulata Qu'eu dou cinco e dou mais dez
2	A saia da Carolina Me custou cinco mil réis Levanta morena a saia Qu'eu dou mais cinco e são dez	Levanta a saia mulata Não deixe a renda arrastar A renda custa dinheiro Dinheiro custa ganhar	Se eu brigar com meus amores Não se intrometa ninguém Que acabados os arrufos Ou eu vou ou ela vem	Levanta a saia mulata Não deixe a renda arrastar A renda custa dinheiro Dinheiro custa ganhar	Mulata levanta a saia Não deixe a renda arrastar Que renda custa dinheiro Dinheiro custa ganhar
3	Mulata levanta a saia Não deixe a renda arrastar A renda custa dinheiro Dinheiro custa ganhar	Iaiá você quer morrer Se morrer, morramos juntos Qu'eu quero ver como cabem Numa cova dois defuntos	Quem vê mulata bonita Bater no chão com o pezinho No sapateado a meio Mata meu coraçãozinho	Quem vê mulata bonita Bater no chão com o pezinho No sapateado meigo Mata meu coraçãozinho	Os padres gostam de moças E os solteiros também E eu como rapaz solteiro Gosto mais do que ninguém
4	Os padres gostam de moças E os solteiros também E eu como rapaz solteiro Gosto mais do que ninguém	O inverno é rigoroso Bem dizia a minha avó Quem dorme junto tem frio Que fará quem dorme só	Minha mulata bonita Vamos ao mundo girar Vamos ver a nossa sorte Que Deus tem para nos dar		Mulata quando eu morrer Quando eu morrer, morramos juntos Qu'eu quero ver como cabem Numa cova dois defuntos
5		Os padres gostam de moças E os solteiros também E eu como rapaz solteiro Gosto mais do que ninguém	Minha mulata bonita Quem te deu tamanha sorte Foi um soldado de Minas, Do Rio Grande do Norte		
6		Se eu brigar com meus amores Não se intrometa ninguém Que acabados os arrufos Ou eu vou ou ela vem	Minha viola de pinho Eu mesmo fui o pinheiro Quem quiser ter cousa boa Não tenha dó de dinheiro		

7		Me prendam a sete chaves Que assim mesmo hei de sair Não posso ficar em casa Não posso em casa dormir		
---	--	--	--	--

Anexos:

Tabela 1 - Quadro comparativo de utilização de quadras diferentes em 15 versões (11 gravações e 4 registros gráficos) do “Isto é Bom”

The image shows a musical score for the song "Isto é Bom". It consists of three staves of music, each with lyrics underneath. The composers listed on the left are Hollender, Barbosa, Houston-Péret, Alvarenga, Orico (1951-55), Orico (1954), Leão, Anticália, Daltro, Cuiça, Trindade e Caçapava, Bahiano, Neves, Costa, and Veiga. The lyrics are: "A sa - ia de Ca - ro - li - na Me cus - tou cin - co mil réis Le - van - ta mo - re - naa sa - ia Qu'eu te dou cin - coe são dez. Oin - ver - noé ri - go - ro - so Bem di - zi - a mi - nhaa - vô Quem dor - me jun - to tem fri - o Quan-to mais quem dor - me só".

Música, ritual e devoção: observações sobre o discurso no terno de Folia de Reis do mestre Joaquim Poló

Igor Jorge Kimo

ijkimo@bol.com.br (UFMG)

Resumo: Este trabalho apresenta observações referentes à construção do ritual do terno de Folia de Reis do mestre Joaquim Poló, tema de minha dissertação de mestrado em Música pela UFMG. A situação social dos participantes e inteligibilidade das letras das canções do grupo é descrita, bem como o significado de algumas ações e a importância da música como meio de transmissão e validação das relações entre terno, santo e devotos.

Palavras-chave: Folia de Reis. Discurso. Música

*Boa noite ô dono da casa
Boa noite eu vou te dar
Aqui está meus Santos Reisi
Ele vem lhe visitar
(Canto da Folia de Reis)*

Neste artigo são relatadas observações referentes à trajetória ritualística do terno de Folia de Reis do mestre Joaquim Poló. O termo “terno” é utilizado pelos participantes do ritual para designar grupo, conjunto ou bloco.

Trata-se de um grupo tradicional de Montes Claros, cidade localizada ao norte de Minas Gerais. As observações baseiam-se em pesquisas de campo realizadas entre dezembro de 2004 e março de 2006.

O nome “Folia de Reis” designa grupos católicos populares, que se reúnem no período de 24 de dezembro, à noite, até o dia 6 de janeiro, para oferecer seu voto de devoção aos Santos Reis, em comemoração ao nascimento do menino Jesus. Esse santo católico representa os três reis magos, personagens descritos pela Bíblia, e que aos olhos dos devotos são vistos como um único ser: “Santos Reis”.

O ritual de Folia de Reis que registramos nesta pesquisa realizou-se entre os dias 24 de dezembro de 2004 e 6 de janeiro de 2005.

A coleta de dados baseou-se em gravações de áudio e vídeo do ritual e do cotidiano dos foliões, registros fotográficos e entrevistas formais e informais sobre os diversos temas que, aos poucos, surgiram da própria vivência do ritual.

Pesquisadores como Carlos Rodrigues Brandão (1981), Suzel Ana Reily (2002) e Luís da Câmara Cascudo (1962) consideram que o ritual da Folia de Reis, originário da cultura europeia, chegou ao Brasil ainda no período colonial.

Diferentemente de outras regiões, no norte de Minas o giro das folias, termo utilizado para designar a visitação às casas dos devotos, é por tradição cumprido à noite, o que contribui para o desgaste dos foliões, que trabalham durante o dia e cumprem seus votos durante a noite. Essa rotatividade de afazeres estabelece a rede de obrigações que garante o sustento financeiro das famílias, assim como a proteção divina para elas.

Em seu terno, o senhor Joaquim atua como “mestre”, ou seja, um organizador que dirige ou rege o terno durante a prática do ritual¹. Por várias vezes ouvi o mestre refletir sobre a situação socioeconômica dos integrantes do grupo.

A pobreza, as dificuldades materiais e a subalternidade das pessoas são alguns dos aspectos que podem ser erroneamente ignorados, principalmente quando se presencia o dinamismo festivo de seus rituais sagrados. No entanto, os devotos estão sempre a lembrar detalhes sobre o seu dia-a-dia, contrastando o sofrimento cotidiano com o momento do ritual. De fato, “o comportamento místico significa que o mundo ritual propriamente dito é um mundo onde tudo está relacionado” (Da Matta, 1983:58), tanto a vida social dos participantes, quanto sua forma de expressão religiosa.

Em seu cotidiano, os participantes dessas tradições são empregados rurais, trabalhadores braçais, estudantes de escolas públicas, negros e pardos de baixa renda, mão-de-obra barata que vive às margens da camada hegemônica elitista branca. De fato, eles compõem a camada social que é “empurrada para debaixo do tapete”, excluída da realidade, onde valores “egóicos²” prevalecem.

O que na maioria das vezes não se percebe é que essas pessoas são também mestres, imperadores, sacerdotes populares e devotos, donos de sabedorias seculares, mantidas pelo processo de resistência cultural, que aos poucos vêm sendo desapropriadas de sua cultura, ou seja, “canibalizadas³” para o entretenimento da elite.

É nessa perspectiva de repressão sociocultural que homens e mulheres de todas as faixas etárias identificam-se com o universo do sagrado vivido pelo grupo, ao qual dedicam grande parte de suas vidas, aprendendo e praticando as técnicas do ritual.

Se transcrever o que é registrado na linguagem falada não é tarefa fácil, o que dizer sobre a transcrição das linguagens não tangíveis, da linguagem performática!?

¹ Em outros estudos sobre a Folia de Reis, Brandão (1987: 167) concebe a função de mestre, assim como a de guia (participante que puxa a cantoria), a outro personagem não existente no grupo do mestre Joaquim, chamado embaixador.

² Discussão tratada em Carvalho (2005: 13).

³ (Carvalho, 2004: 75).

Lühning, 2006 constata que, apesar de fatores como a “realidade social parecerem afirmar mais a impossibilidade do que a possibilidade de uma traduzibilidade”, nós, pesquisadores, devemos manter o empenho, diminuindo cada vez mais a margem da impossibilidade, alcançando “mais ‘traduzibilidade’, mais compreensão entre os diversos mundos” e, em particular entre os “mundos musicais e sociais do Brasil”. Além disso, devemos nos empenhar na procura de “outras formas de comunicação que consigam tocar e alcançar todos os envolvidos pelas convivências” (2006: 38).

Aguardar que uma porta seja aberta, ajoelhar em conjunto durante uma canção ou intermediar relações entre santos e devotos, são apenas alguns dos elementos que identificam e constroem o “patrimônio intangível” da Folia de Reis.

A inteligibilidade do texto

Ao contrário de outras tradições, como a do congado mineiro, onde o “cantar para dentro⁴” torna-se um artifício de controle do que é transmitido ao público descontextualizado, na Folia de Santos Reis os cantores buscam a compreensão de seu discurso textual, mantendo suas cabeças levemente erguidas durante a *performance* para auxiliar a pronúncia verbal, facilitando a compreensão do discurso.

É! Tem que cantar alto. E você vê que nós não cantamos baixo, nós cantamos é alto. Tem que cantar esclarecido. (...) É! O volume nosso é alto mesmo (Mestre Joaquim, fevereiro de 2006).

Referindo-se à tradição do Xangô do Recife, Carvalho (1991) relata como as letras dos cantos são importantes na transmissão dos saberes do ritual. Segundo o autor, o processo de perpetuação das canções “trabalha contra uma associação musical feita puramente ao nível de notas, ou de melodias” (Carvalho, 1991: 14). Da mesma forma, ao analisar os cantos da Folia de Reis, percebi que suas particularidades, necessárias à distinção cada momento ritual, são reconhecidas na mudança das letras das canções. As mesmas linhas melódicas e harmônicas são utilizadas para a construção de todas as canções do ritual, que fazem referências ao mito cristão.

Baseada em seu trabalho de campo, Lucas observa que, para os participantes do congado, os falares africanos, mantidos ainda hoje em seus cantares, são considerados “portadores de poderes rituais, além de constituírem um diferencial do grupo – a língua dos antepassados – servindo para a comunicação interna sem que sejam compreendidos por quem não pertence à tradição congadeira” (Lucas, 2005: 26).

⁴ Para compreensão mais aprofundada sobre o assunto, ver o livro *Sons do Rosário*, de Lucas (2004).

Apesar de os foliões não utilizarem dialetos africanos ou quaisquer outros que os desloquem das formas de conversação da região, observei que a “língua dos antepassados”, citada por Lucas (2005), encontra-se presente sob outra perspectiva. O acesso ao mundo sagrado é alcançado, não pelo uso de dialetos específicos, mas através do meio pelo qual seus dizeres são comunicados. Alguns ternos de folia da região compuseram seus próprios versos a partir do mito católico, de forma que, apesar de unificados pelo tema do sagrado nascimento e visitação dos reis magos, dificilmente são encontrados grupos cujos versos cantados sejam semelhantes. Também a música é única. Cada grupo cria seus próprios encadeamentos harmônicos e o desenvolvimento das linhas melódicas das canções. Diante de tantas particularidades, constata-se que o ponto comum, a partir do qual o mundo sagrado é acessado, não remete aos textos, instrumentos ou formas como são executadas as canções. Ele está presente através do meio pelo qual esses discursos são proferidos. Este meio é a música dos foliões, que codifica as mensagens dirigidas aos santos.

Não pretendo com isso deslocar a inteligibilidade das letras das canções a um segundo plano hierárquico, mas, sim, aludir à importância da música como meio unificador dos discursos proferidos durante o ritual.

Tanto os devotos quanto os foliões enfatizam a importância de que o discurso proferido pelos cantores seja compreendido pelos devotos e seus convidados. De fato, os cantos trazem informações importantes sobre quem são os foliões, o que fazem e o que esperam dos devotos. Além disso, a compreensão das letras tornou-se indispensável para o desenvolvimento do ritual, pois várias das casas visitadas recebiam um terno de Folia de Reis pela primeira vez, e seus donos ainda não estavam familiarizados com a tradição.

Descrição dos discursos

Dentro do ritual de folia, as letras das canções são o meio pelo qual os foliões expressam seus “recursos lingüísticos, figurativos e semânticos”⁵. Um dos principais símbolos, remete à travessia realizada pelos três reis magos em busca do local de nascimento do menino Jesus.

Suas jornadas lembram as dificuldades enfrentadas pelos reis e a forma como eles doaram seus corpos para adorarem a criança sagrada.

Analisaremos agora alguns dos versos e ações que apresentam significados relacionados à travessia dos três reis magos.

“Primeira casa que chegaram, / Palácio do rei Herodes”.

⁵ Discussão tratada em Martins (1997: 65).

No mito, Herodes mandou que espiões seguissem os reis para descobrir o local de nascimento do menino e matá-lo. Diante disso, os três magos seguiam suas jornadas apenas durante a noite, despistando os seguidores de Herodes. Da mesma forma, o terno não pratica o ritual durante o dia.

Guiado pelas ações do três reis, o folião expressa sua devoção aos santos e à família sagrada, construindo sua penitência através das jornadas de giros.

“Só pediu pra experimentar, / Quem dá de bom coração”.

Algumas passagens a respeito do *status* social alcançado pelo devoto ao convidar o terno para a visita e fornecer a oferta são mencionadas nas letras das canções.

“E também a sua senhora... / Suas colher de prata é”.

O mundo sagrado reina sobre o dos seres vivos. Ao firmar sua devoção aos santos, o devoto ampliando sua espiritualidade recebendo a proteção divina. Por ser o responsável pelas doações de bens materiais para a construção do ritual, seu *status* é identificado pelos foliões a partir da figurativa posse de outros bens materiais, como as “colheres de prata”.

“Ora vamos o seus cavalheiros, / Pra lapinha de Belém.
Visitara o Deus menino, / Que a Virgem Senhora tem”.

As ações dos participantes são renovadas a cada giro e a cada ciclo ritual, através da repetição das ações dos três reis.

Como dito anteriormente, a compreensão do discurso verbal é desejada. É importante ressaltar que a letra de algumas canções descrevem a forma como os foliões devem se comportar no decorrer do ritual. Dependendo da letra do canto, pode ocorrer uma mudança espacial, relacionada à postura corporal dos foliões, para fazer interagir a letra do canto com a ação performática do terno. Dessa forma, quando o grupo canta que “Santos Reis se ajoelharam, joelhamo nós também”, todos os foliões, instrumentistas ou não, ajoelham-se, em sinal de respeito, pois, assim como os três reis se ajoelharam diante do menino Jesus deitado na manjedoura, os foliões se ajoelham diante do presépio, que é a representação simbólica não só da manjedoura, como também de toda a família sagrada. Da mesma forma, ao proclamarem que “os três reis se alevantaram, levantamos nós também”, eles se erguem para finalizar a adoração. Apenas depois da indicação verbal de que eles também se ajoelhariam, é que todos se movem e se ajoelham no chão da igreja.

A indicação da atitude a ser seguida pelos foliões enfatiza a necessidade da audição do discurso verbal e da compreensão das mensagens transmitidas.

Conclusão

Desta forma, é possível afirmar que apesar da situação socioeconômica desfavorável, o terno continua a sua trajetória de devoção, renovando o mito cristão que constrói a tradição a cada novo ciclo ritual.

Durante a performance, busca-se a compreensão do discurso textual das canções para a transmissão dos saberes e da compreensão do ritual.

As letras das canções são utilizadas como meio de expressão pelo qual os foliões manifestam seus recursos lingüísticos, figurativos e semânticos.

Apesar de estimarem a inteligibilidade dessas letras, alcançado pelo modo de “cantar esclarecido”, a música aparece assumindo papel primordial para a tradição como meio de acesso ao mundo sagrado, validando as relações entre terno, santo, e devotos.

Bibliografia

Brandão, Carlos Rodrigues. 1977. *A Folia de Reis de Mossamedes*. Rio de Janeiro: Campanha de defesa do folclore brasileiro.

_____. 1985. *Memórias do sagrado: estudos de religião e ritual*. São Paulo: Ed. Paulinas,

_____. *Os deuses do povo: um estudo sobre a religião popular*. 1986. 2ª ed. São Paulo. Brasiliense,

_____. 1981 *Os sacerdotes da viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Saulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Ed. Vozes.

Carvalho, José Jorge de. 2005. “As Artes Sagradas Afro-brasileiras e a Preservação da Natureza”. In: *Seminário Arte e Etnia Afro-brasileira*. Rio de Janeiro. Série Encontros e Estudos. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN/MINC, 41-59.

_____. 1991. “Estéticas da Opacidade e da Transparência: Mito, Música e Ritual no Culto Xangô e na Tradição Erudita Ocidental”. In: *Anuário Antropológico*, Brasília, n.108, 83-116.

Disponível em: <<http://www.unb.br/ics/dan/Serie108empdf.pdf>> Acesso em: 19 de junho de 2000.

_____. 2004. “Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento”. *Celebrações e saberes da cultura popular*. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, CNFCP, p. 65-83.

Cascudo, Luis da Câmara. 1962. *Dicionário do folclore brasileiro*. 2.ed. Rio de Janeiro.

Da Matta, Roberto. 1983. *Carnavais malandros e heróis: para uma sociedade do dilema brasileiro*. 4.ed. Rio de Janeiro: Zahar editores.

Kimo, Igor Jorge. 2005 “Estratégias de manutenção em um terno de Folia de Reis do norte de Minas Gerais”.. In: *XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*. Rio de Janeiro, p.8. 1 CD-ROW.

Lucas, Glauro. “Diferentes perspectivas sobre o contexto e o significado do Congado mineiro”. *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte. Editora UFMG, p.75-82. 2006.

_____. Música e tempo nos rituais do congado mineiro dos Arturos e do Jatobá. 2005, 330p. Tese (Doutorado em música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. 2002. Belo Horizonte. Editora UFMG.

Lühning, Ângela. . 2006 “Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa: Inquietudes em relação as músicas brasileiras”. In: *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: UFMG, 37-55.

Martins, Leda M. 1997. *Afrografias da memória: o reinado do rosário do Jatobá*.. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, Mazza.

Reily, Suzel Ana. 2002. *Voice of the magic: Envhanted Journeys in Southeast Brasil*. Chicago: The university of Chicago Press.

Metodologias em etnomusicologia participativa: reflexões sobre as práticas de dois projetos

Júlia Zanlorenzi Tygel e

jutygel@yahoo.com (UNICAMP)

Lenita Waldige Mendes Nogueira

Resumo: Apresentamos neste trabalho alguns resultados parciais de pesquisa de Iniciação Científica (FAPESP) em andamento. A etnomusicologia participativa estabelece uma ponte entre pesquisa e ação, direcionando seus resultados principalmente às comunidades estudadas. No Brasil, a área ainda carece de divulgação e discussão, e está pouco presente na academia. Objetivando contribuir com a ampliação de seu debate e difusão, estudamos as metodologias adotadas por dois projetos: entre as comunidades indígenas Timbira do Maranhão e Tocantins, sob coordenação da Dra. Kilza Setti, através de programa da ONG *Centro de Trabalho Indigenista*; e em Cachoeira/Bahia, a atuação da *ONG Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo*, presidida por Francisca Marques. A bibliografia sobre etnomusicologia aplicada é ainda escassa, por isso complementamos o embasamento teórico da pesquisa com a realização de entrevistas junto a profissionais desse campo e áreas relacionadas. Os dados específicos sobre os projetos vêm sendo recolhidos em entrevistas e conversas com suas coordenadoras e participantes, e visitas a campo. Embora os projetos sejam muito diferentes, suas metodologias convergem em muitos aspectos, como na realização de arquivos musicais participativos e na introdução a jovens à pesquisa etnomusicológica, o que tem estimulado seu interesse nas práticas musicais tradicionais e contribuído, assim, para sua continuidade. Embora os projetos em pauta não sejam acadêmicos, levantamos algumas práticas que viabilizam, em iniciativas dessa natureza, a união entre pesquisa e extensão universitária e a produção participativa de *conhecimento científico*.

Palavras-chave: Etnomusicologia aplicada. Pesquisa participativa. Metodologias

Introdução

É possível perceber, como enfatizado nos *Anais do II Encontro da ABET* (2005), que há uma preocupação crescente dos etnomusicólogos brasileiros com o retorno dos resultados de pesquisa às comunidades estudadas. Nota-se, também, que a questão é complexa e necessita de amplo debate e compartilhamento de experiências.

Através do estudo dos processos metodológicos adotados por dois projetos em *etnomusicologia participativa*, objetivamos, em nossa pesquisa⁶, contribuir para o enriquecimento dessa discussão, apresentando e refletindo sobre caminhos já percorridos em direção a práticas de pesquisa mais dialógicas em etnomusicologia.

⁶ Iniciação Científica em finalização intitulada: "Etnomusicologia Aplicada: uma reflexão crítica sobre as metodologias de dois projetos de pesquisa e ação". Financiamento FAPESP.

As informações sobre os projetos vêm sendo recolhidas em de visitas a campo, entrevistas e conversas com suas coordenadoras e participantes. A seguir, expomos sucintamente as práticas dessas iniciativas, para, depois, tecermos nossas considerações finais.

Atividades da ONG Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo

O primeiro projeto abordado em nossa pesquisa engloba as atividades da ONG *Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo* (APCM/Recôncavo), sediada em Cachoeira/Bahia, e atuante também em São Félix, cidade vizinha. A fundação da instituição derivou de trabalhos iniciados pela pesquisadora Francisca Marques durante sua pesquisa de mestrado, em 2001, que abordou uma manifestação cultural dessa cidade.

Cachoeira possui muitas tradições afro-descendentes, manifestas em vários grupos de samba-de-roda⁷, candomblés, grupos de *reggae*, festas tradicionais. Além disso, possui duas filarmônicas. Entretanto, segundo Marques, atualmente existe uma grande evasão de jovens dos grupos tradicionais para formação de grupos de pagode e outros gêneros, pela falta de interesse e consciência sobre o valor de seu próprio patrimônio cultural. Nesse contexto, a APCM/Recôncavo realiza atividades comunitárias em educação patrimonial, iniciação à pesquisa em etnomusicologia, formação de arquivo audiovisual participativo, assessoria de comunicação projetos a grupos de cultura popular, e apoio a pesquisadores externos. À exceção dessas duas últimas frentes de atuação, o público atingido são jovens de Cachoeira e São Félix que, em maioria, já conheciam música como *performance*, integrando grupos musicais, mas não como *pesquisa*.

A introdução à pesquisa em etnomusicologia vem sendo realizada através de cursos com atividades teóricas e práticas, abrangendo conceitos relativos à etnomusicologia e abordando metodologias de pesquisa na área⁸. Os cursos vêm sendo oferecidos pelo *Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Áudio* (LEAA) da APCM/Recôncavo, e alguns deles tiveram parceria da Universidade de São Paulo (USP) e da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Os materiais derivados de pesquisas realizadas pelos alunos desses cursos integram o arquivo audiovisual da ONG, que, futuramente, deverá estar aberto à visita da co-

⁷ Em 2005, o samba-de-roda do Recôncavo Baiano recebeu o título de Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela UNESCO.

⁸ Fotos e diários de campo podem ser acessados através do site <<http://leaa-reconcavo.fotoblog.uol.com.br/>>

munidade. Além disso, cópias são doadas aos grupos documentados, representando, diversas vezes, os primeiros registros que eles possuem de suas manifestações.

O primeiro contato desses jovens com práticas de pesquisa etnomusicológica possibilitou a realização de parcerias da APCM/Recôncavo com a UNESCO, em dois projetos do programa *Young Digital Creators*⁹, e com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)¹⁰. Com relação a esta última, vale ressaltar que o inventário dos bens imateriais de Cachoeira e São Félix foi realizado de forma participativa por Marques e jovens pesquisadores, sendo deles a autoria de grande parte dos anexos.

A introdução de jovens cachoeiranos à pesquisa em etnomusicologia e o início de sua profissionalização na área têm despertado uma consciência sobre a importância e o valor das práticas musicais tradicionais, que, antes, no cotidiano, frequentemente passavam por eles despercebidas. Por outro lado, os grupos pesquisados, que mantém com esses jovens vínculos às vezes bastante próximos, sentem-se valorizados e estimulados a repassar, para eles, seus conhecimentos.

Das atividades em assessoria de comunicação e projetos a grupos de cultura popular da APCM/Recôncavo derivou a criação de outra ONG, a *Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas*. A secretária dessa nova ONG, responsável por tarefas como escrever projetos para solicitação de financiamentos, foi estagiária na APCM/Recôncavo, onde também é parte da equipe.

Afora Marques, todos os membros da Diretoria e do Conselho Fiscal da ONG são moradores nativos de Cachoeira/BA. Em entrevistas, essas pessoas afirmam acreditar na continuidade dos trabalhos a longo prazo, inclusive sob a perspectiva da ausência de Marques.

Projeto Arquivo Musical Timbira e Seminários de Música da Escola Timbira

O nome *Timbira* agrupa seis povos indígenas do Maranhão e Tocantins¹¹. A ONG *Centro de Trabalho Indigenista*¹² realiza diversos projetos com esses povos, sendo um deles a Escola Timbira. Desde 1995, essa escola passou a incluir um curso de música, sob coordena-

⁹ Os projetos são: *Sounds of our water*, de educação ambiental; e *Scenes and sounds o four city*, de educação patrimonial. Os resultados desses trabalhos podem ser conferidos nos sites: http://unesco.uiah.fi/water/pieces/results?get_regions=LatinAmerica%20and%20the%20Caribbean para o primeiro projeto; e <http://unesco-mycity.paris4.sorbonne.fr/gallery/050324/dia/LEAA/> para o segundo projeto.

¹⁰ Projeto piloto *Rotas da Alforria*, iniciado em 2005, realiza o inventário dos bens culturais da região de Cachoeira.

¹¹ Krahô, Apãjekrá, Ramkohkamehkrá, Pyhkopcatejê, Apinayé Krikati.

¹² Organização Não-Governamental constituída juridicamente como associação sem fins lucrativos que desenvolve atividades que visam contribuir para que os Povos Indígenas assumam o controle efetivo de toda e qualquer intervenção em seus territórios. Mais informações no site: www.trabalhoindigenista.org.br

ção da Dra. Kilza Setti. Segundo ela, o objetivo central desse curso é estimular a conscientização dos Timbira sobre o valor de seu próprio repertório musical, em um contexto em que...

A proximidade com pequenas vilas e cidades mais próximas das aldeias começa a atrair jovens e mesmo mulheres, para o fascínio dos bens de consumo. Um dos pontos observados durante pesquisas com essas populações é que acabam envolvidas por repertórios musicais de qualidade duvidosa, que circulam no comércio, e que tornam-se a única opção de escuta para as populações sertanejas e indígenas. (Setti, 2002. Texto retirado do projeto *Arquivo Musical Timbira*, selecionado para patrocínio pelo Programa Petrobras Música).

Setti procura não supervalorizar conceitos musicais ocidentais, enfatizando a apreciação de repertório Timbira. Entretanto, considerando o direito de acesso ao conhecimento, apresenta também músicas de outros repertórios, como obras eruditas ocidentais, músicas de outros povos indígenas (brasileiros e estrangeiros).

Em decorrência desses seminários, em 1996, por iniciativa dos então alunos Timbira, foi iniciado o *Projeto Arquivo Musical Timbira*¹³. Nas palavras de Setti:

Desde 1996, este Projeto vem propondo procedimentos para a recolha, registro fonográfico, documentação, arquivamento e classificação dos repertórios rituais dos povos Timbira.

A circulação e intercâmbio, entre as aldeias, do material gravado, vem fortalecendo a prática musical e estimulando o interesse pela continuidade dessa prática, sobretudo em comunidades onde, por razões diversas, o patrimônio musical encontra-se enfraquecido. A coleta dos repertórios é feita pelos próprios índios, seguindo a uma sistemática: cada gravação de fita cassete é acompanhada de uma ficha preparada para receber dados de interesse musicológico e antropológico, sobre as ocasiões musicais. Esse trabalho tem contribuído para a valorização das diferenças entre aqueles grupos indígenas, criando uma consciência de identidade cultural comum entre os vários povos Timbira. (texto escrito por Setti, disponível no sítio eletrônico do CTI¹⁴)

Em duas visitas ao *Centro de Ensino e Pesquisa Pëmtwỳj Hëmpejxỳ*, em Carolina/Maranhão, que acolhe o arquivo, foi possível perceber grande interesse, empenho e dedicação dos pesquisadores Timbira nas práticas de recolha e documentação, e também grande demanda de fitas para copiar documentos musicais do arquivo e levar para suas aldeias – o que proporciona a circulação dos repertórios.

Assim como nos projetos desenvolvidos em Cachoeira, a constituição de um arquivo musical participativo, acompanhada de uma iniciação à prática de pesquisa etnomusicológica (nesse caso menos teórica), vem estimulando nos jovens uma conscientização sobre o valor de

¹³ O projeto obteve patrocínio do *Programa Petrobras Música* entre 2002 e 2004, disso resultando o lançamento do CD *Amjëkin – Música dos Povos Timbira*. Atualmente, o *Arquivo Musical* integra o *Ponto de Cultura Pëntxwỳj Hëmpejxỳ*.

¹⁴ www.trabalhoindigenista.org

seu próprio repertório musical, e aproximando-os dos cantadores velhos documentados, que fornecem as informações acerca dos materiais sonoros recolhidos.

Atualmente, o arquivo integra as ações do *Ponto de Cultura Pëmtwÿj Hëmpejxÿ*, que contempla a iniciação de 30 jovens Timbira em práticas de documentação fotográfica, audiovisual e sonora, além da revisão dos critérios de documentação desse material por esses jovens, a implementação dos arquivos já existentes e a abertura do espaço para visitaçã de escolas da região.

Considerações finais

As iniciativas descritas, com diferentes metodologias, atuam no sentido de “re-despertar”, sobretudo nos jovens, uma consciência sobre a importância e o valor de seus próprios repertórios frente à pressão exercida pelos repertórios e estilos sugeridos nas mídias locais. Ambas alcançam esse objetivo através de processos metodológicos que introduzem, em diferentes níveis, esses jovens à prática de pesquisa em etnomusicologia, com a elaboração participativa de arquivos musicais.

Embora nenhum desses projetos tenha vínculo acadêmico, eles foram concebidos por pesquisadoras vinculadas ao universo universitário e sugerem metodologias de trabalho que podem ser adotadas por pesquisas acadêmicas participativas, e projetos integrados de pesquisa e extensão universitária. Se, por um lado, a iniciação à pesquisa etnomusicológica e a constituição de arquivos musicais sediados nas comunidades pesquisadas representam benefícios concretos para essas comunidades; por outro, o olhar de jovens culturalmente inseridos nos contextos estudados e sua potencial facilidade de diálogo com os principais representantes das manifestações culturais pesquisadas são pontos extremamente positivos no tangente à qualidade científica dessas pesquisas.

Naturalmente, o desenvolvimento de projetos dessa natureza engloba muitas questões não abordadas em nosso estudo e, quanto menos, neste artigo, como as formas de inserção do pesquisador externo, as relações entre os diferentes sujeitos da pesquisa, os riscos de “efeitos colaterais” desse tipo de iniciativa. Como ilustração, podemos comentar o risco, sempre enfatizado pela equipe do CTI para os jovens Timbira, de substituir as formas de aprendizagem tradicionais por aquelas introduzidas pelos coordenadores e os participantes – como as pesquisas para o Arquivo Musical .

Entretanto, esperamos que nossa pesquisa possa contribuir, dentro dos parâmetros de uma Iniciação Científica, para a divulgação de práticas cujos resultados têm se mostrado posi-

tivos nos contextos onde ocorrem, colaborando para a ampliação do debate sobre atuações participativas na pesquisa etnomusicológica.

Referências citadas

- Brandão, Carlos Rodrigues (org.). 1990. *Pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense.
- Cambria, Vincenzo. 2004. Etnomusicologia aplicada e ‘pesquisa ação participativa’: reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária o Rio de Janeiro. In: *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. www.unirio.br/mpb/iaspmla2004/Anais2004/VincenzoCambria.pdf [Consulta: 03/2005]
- Carvalho, José Jorge de. 1999. “O olhar etnográfico e a voz subalterna”. In: *UNB - Série Antropologia*. n° 261. <<http://www.unb/ics/dan/Serie261empdf.pdf>> [Consulta: 03/2005]
- Clifford, James. 1998. “Sobre a autoridade etnográfica”. In: Gonçalves, J. R. S. (org.). *A Experiência Etnográfica*. Rio de Janeiro: UFRJ, p.17-62.
- Davis, Martha E. 1992. “Carreers, ‘alternative careers’ and the unity between theory and practice in ethnomusicology”. In: *Ethnomusicology*. vol. 36 n° 3 : 361-367. <<http://www.jstor.org/search/>> [Consulta: 03/2005]
- Freire, Paulo. 1985. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Gormley, Kevin J. 2003. “Pesquisa como processo democrático: desenvolvimento comunitário educacional no Brasil através da Pesquisa Participante”. <http://www.paulofreire.org/convergence.pdf> [Consulta: 03/2005]
- Hall, Bud.1982. “Breaking the monopoly of knowledge: research methods, participation and development”. In: Hall, B., Gillette, A. e Tandon, R. (orgs.). *Creating knowledge: a monopoly? Partipatory research in development*. New Dheli: Society for Participatory Research in Asia, p. 21-27.
- Lühning, Angela & Rosa, Laila A. C. 2005. *II Encontro Nacional da ABET – Anais – Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos*. Salvador: ABET/CNPq/Contexto.
- Marques, Francisca. 2003. *Samba de roda em Cachoeira, Bahia: uma abordagem etnomusicológica*. Dissertação de mestrado: UFRJ, Rio de Janeiro.
- Pelinski, Ramón. s.d. *Etnomusicología em la edad posmoderna*. <<http://www.candela.scd.cl/docs/pelinski.htm#1>> [Consulta: 03/2005]
- Setti, Kilza. 1995. “O Etnomusicólogo rebelde”. In: *Revista da Escola de Música da UFBA*. Salvador
- Sheehy, Daniel. 1992 “A Few notions about Philosophy and strategy in applied ethnomusicology”. In: *Ethnomusicology*. vol. 36 n° 3 : 323-336. <http://www.jstor.org/search/> [Consulta: 03/2005]
- Thiollent, Michel. 1985. *Crítica metodológica, investigação social e enquete operária*. São Paulo: Polis.
- _____. 2002. Construção do conhecimento e metodologia da Extensão. In: *Anais do I Congresso Brasileiro de Extensão Universitária*. <<http://www.prac.ufpb.br/anais/anais/conferencias/construcao.pdf>> [Consulta: 03/2005]

Titon, Jeff Todd. 1992. "*Music the public interest, and the practice of ethnomusicology*". In: *Ethnomusicology*. vol. 36 n^o 3 : 315-322. <<http://www.jstor.org/search/>> [Consulta: 03/2005]

Outras fontes:

Entrevistas com os professores Dr. Samuel Araújo (UFRJ), Dra. Angela Luhning (UFBA), Dr. Michel Thiollent (UFRJ), Dra. Kilza Setti e Francisca Marques, realizadas entre dezembro de 2005 e março de 2006.

O comportamento vocal na canção popular brasileira urbana: um estudo sobre a Vanguarda Paulista

Regina Machado

reginamachado@uol.com.br (UNICAMP)

Resumo: Através da pesquisa de fonogramas, podemos estudar o desenvolvimento técnico ocorrido na voz dentro do universo da canção popular urbana no Brasil. Particularmente, ao observar o comportamento vocal no início dos anos 80 na cidade de São Paulo, dentro do movimento intitulado *Vanguarda Paulista*, é possível constatar que a elucidação dos aspectos entonativos da fala no canto possibilitou transformações no referencial estético e um aprofundamento da abordagem técnica na realização dos cantores. Pautada em estudos de muitas obras do Prof. Dr. Luiz Tatit, entre elas *A Canção – eficácia e encanto* e *O Cancionista*, e fazendo uso de uma abordagem semelhante às análises que ele realiza com relação à composição, propomos analisar o comportamento vocal, inserindo aí também uma terminologia técnica ligada aos estudos da voz. O canto referenciado na fala tornou-se um alicerce estético para o cantor popular brasileiro a partir da sedimentação do samba no início do século passado, porém, durante a Vanguarda Paulista, esta realização viu-se somada também às influências das vanguardas européias e da música pop. Essa abordagem vocal buscou, como temos constatado, um ponto de equilíbrio entre a naturalidade da fala e a elaboração no entoar das melodias, muitas delas não tonais, resultando em novas possibilidades de realização técnica e estética para o cantor popular.

Palavras-chaves: canto. canto popular. Voz na canção popular.

Ao estabelecer uma periodização para o estudo da canção popular no Brasil, sempre fazendo uso de fonogramas como fonte de pesquisa sonora, indispensável à reconstrução dos referenciais estéticos na música popular, pudemos traçar uma linha de análise para o comportamento da voz desde a chamada Época de Ouro da Música Popular Brasileira, que vai de 1930 a 1945, até o movimento musical intitulado Vanguarda Paulista, ocorrido na cidade de São Paulo na década de 80 e que é objeto central deste trabalho.

Em seu livro “A Canção – eficácia e encanto” o compositor e professor Luiz Tatit inicia o conceito de canção com uma definição dada por Almirante:

Mais uma vez ficou provado que o êxito da música popular depende e quase exclusivamente do valor intrínseco de sua melodia e da graça e inspiração de seus versos. Arranjos, gravações trabalhadas etc., naturalmente ajudam...mas são simples acessórios...¹⁵

Embora no prosseguimento de seu texto Luiz Tatit classifique de obsoleta a afirmação de Almirante, chamando a atenção para o papel do arranjo como agente transformador da canção, em outro trecho corrobora, ainda que parcialmente, da opinião do radialista:

¹⁵ Almirante. No tempo de Noel Rosa cit. In *A Canção* pág. 1

Se pedirmos a alguém que cantarole uma canção para que a possamos identificar, certamente ouviremos uma linha melódica com trechos da letra ou talvez uma declamação de versos acompanhada de fragmentos melódicos. O próprio registro autoral de uma composição incide sobre os versos e o contorno melódico emitidos pela voz do cantor. A harmonia, o arranjo instrumental e a gravação, ainda que fundamentais, são trocados ou alterados a cada versão apresentada. Pelo menos tem sido assim na história da música popular brasileira, e só assim, podemos compreender a observação de Almirante que captava, neste núcleo de identidade da canção, o seu principal núcleo de sentido. Como se este sentido pudesse ser anterior ou até independente do enriquecimento introduzido pela harmonia, pelo arranjo e pela gravação.¹⁶

Através destas duas afirmações, e depois de observar e pesquisar atentamente todo um repertório de música popular brasileira vocal, pudemos ver definido o conceito de canção, ou seja, a realização onde há a compatibilização entre melodia e letra, para que seja garantida a eficácia de sua comunicação com ouvinte de maneira a fazê-lo assimilar os conteúdos expressos intuitivamente.

No que compete, no entanto, à comunicação essencial da canção, o primeiro elemento a se incorporar à composição é a voz do cantor. Primeiro no seu aspecto mais natural, que diz respeito às qualidades vocais (*timbre*), capazes de expressar uma amplitude de significações e sentidos, e depois através das habilidades do cantor de explicitar os conteúdos entoativos e interpretativos, estabelecendo um elo com as propriedades autorais, por vezes até evidenciando elementos que não haviam sido observados pelo compositor.

Através das escutas e também da leitura dos trabalhos do Prof. Luiz Tatit, pudemos perceber que canções que abordam conflitos amorosos, por exemplo, tendem a andamentos mais lentos, contornos melódicos que se desenvolvem num traçado que conduz a um ápice, coincidente com o ponto extremo do conflito expresso no texto, o que permite também ao cantor uma maior amplitude dramática. Momento em que a dinâmica da execução normalmente cresce, e a voz expõe os atributos de beleza e dramaticidade. Essas canções de predomínio melódico, muitas vezes associadas a conteúdos passionais, encontraram melhor expressão através dos registros vocais mais graves e de timbres cujos corpos sonoros são mais densos. Não foi à toa que no segundo momento da canção brasileira, entre os anos de 1946 e 1957, onde houve uma predominância de temas amorosos, ocorreu também o aparecimento de um número bastante significativo de cantores de vozes cujos registros revelam-se graves ou médio-graves e o timbre escuro, como por exemplo: Dick Farney, Nora Ney, Elizeth Cardoso e Ângela Maria entre outros.

¹⁶ Tatit, Luiz. A Canção . 1986. pág. 1 Atual Editora

Já as canções de predomínio rítmico têm, de maneira mais recorrente, conteúdos mais leves ou mesmo irônicos, como se pode conferir em muitos sambas da Época de Ouro, ou ainda em algumas obras da Bossa Nova, onde a complementação vocal se dá através de vozes de registros mais agudos, caráter timbrístico menos denso ou mais claro, corpo sonoro menos pronunciado, solicitando que o cantor valorize a articulação rítmica e a entoação. Na Época de Ouro as vozes de Carmen Miranda, Luiz Barbosa e Mario Reis poderiam exemplificar bem esse tipo de ocorrência. Assim, como na Bossa Nova as cantoras Nara Leão e Dóris Monteiro. Além, é claro, de João Gilberto, que foi o cantor responsável por redimensionar completamente o papel do cantor na canção popular e estabelecer um novo relacionamento entre voz e instrumentação.

Com este início pretendemos demonstrar, o que pode ser comprovado através da escuta de fonogramas, que está presente nas raízes da canção popular urbana uma percepção do padrão entoativo da fala, expresso não apenas pelos compositores, mas também por alguns cantores que explicitaram esse dado através de seus cantos, construindo ao longo de nossa história, uma tradição de comportamento vocal.

Ao nos debruçarmos sobre as vozes da chamada Vanguarda Paulista, pudemos constatar que os cantores e compositores resgataram essa tradição vocal traduzindo-a em três vertentes diversas, contando com esse componente comum, a explicitação da entoação, mais ou menos presente, fazendo retomar o caminho de transformação da voz na canção popular, caminho esse que aparentemente havia ficado restrito à Bossa Nova e sua área de influência.

Quando mencionamos três vertentes de produção musical na Vanguarda Paulista, ela pode ser identificada através da obra dos compositores Luiz Tatit (Grupo RUMO), Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé, e os elementos que mais se destacam em suas composições, a saber, respectivamente: a radicalização dos padrões entoativos, que já haviam sido expressos, de maneira mais atenuada, pelo samba na sua primeira fase; a tradição do samba de batuque somada à vertente pop criando uma expressão tipicamente urbana onde a pulsação e a expressão rítmica são conteúdos de destaque; a assimilação das influências das Vanguardas Europeias e de elementos expressivos do rádio teatro criando planos sonoros a partir das tessituras exploradas.

Cada um desses compositores revela dados desses elementos não apenas no feitio das obras, mas também nas execuções. Portanto, cada um deles também é analisado como cantor, e buscamos identificar nas suas interpretações a execução dos elementos acima citados e os recursos vocais de que fazem uso para melhor expressá-los.

Analizamos também as vozes, o comportamento vocal e o papel das cantoras que surgiram na época, ligadas ao movimento e à obra dos três compositores aqui citados. São elas: Na Ozzetti, Suzana Salles, Vânia Bastos e Tetê Espíndola.

Na Ozzetti, que iniciou sua carreira como integrante do grupo RUMO, foi a que mais explicitou a presença dos padrões entoativos em seu canto, redefinindo a partir daí conceitos sobre a afinação na realização musical, trazendo para a emissão das alturas no cantar uma certa instabilidade característica da fala. Com uma técnica vocal bastante apurada, ela mostra-se capaz de trabalhar a voz melimetricamente para atingir a emissão que melhor se adeque à entoação, reforçando a simbiose entre música e letra para a construção de sentidos.

Tetê Espíndola desenvolveu, segundo depoimento dela própria, o experimentalismo de sua emissão vocal a partir da observação dos cantos dos pássaros, e ao trazer este elemento para as músicas de Arrigo Barnabé, revelou a possibilidade de fusão desse conteúdo vocal ético à composição de origem intelectual. Explorando as mais diversas possibilidades de ressonância, fez uso de claros e escuros no que concerne ao timbre, de ressonâncias frontais e metalizadas em oposição à uma ressonância mais fechada e posterior, imprimindo no ouvinte as muitas possibilidades de sua voz.

Suzana Salles iniciou sua carreira na Banda Sabor de Veneno, acompanhando Arrigo Barnabé. Com uma formação musical bastante eclética, da música sertaneja às canções de Brecht e Weill, explicitou padrões entoativos e articulações rítmicas ressaltando, muitas vezes, elementos de humor em suas interpretações.

Por fim abordaremos o canto de Vânia Bastos, cuja a emissão vocal sempre privilegiou os contornos melódicos, alternando entre estabelecer a comunicação a partir dos referenciais de beleza orientados pelo canto lírico, ou quando ainda na Banda Sabor de Veneno, pela criação de texturas resultantes de uma emissão bastante metalizada em regiões muito agudas.

Podemos salientar aqui que todas essas cantoras utilizam, na maior parte das vezes, o registro extremo-agudo de suas vozes, o que acabou por configurar uma sonoridade característica das vozes femininas na Vanguarda Paulista. É difícil, no entanto, estabelecer se as composições já guardavam em si esta necessidade, como a criação do contraste entre as vozes femininas e masculinas, ou se isso foi se delineando por que os conteúdos abordados, e principalmente, como eram abordados, já não carregavam em si uma passionalidade característica de vertentes anteriores da canção popular no Brasil.

Análises

Optamos pela análise de canções que além de exemplificarem o assunto abordado constituíram, em sua maioria, o primeiro trabalho gravado de cada artista.

Mostramos, a seguir, para exemplificar o procedimento, parte de uma delas:

“NEGO DITO” (Itamar Assumpção)

Nego Dito resgata a figura do malandro tão característica da canção popular brasileira, porém com um conteúdo de violência urbana mais acentuado. Um *Madame Satã* dos anos 80. A voz principal desenvolve-se em região média da tessitura e o caráter temático da composição revela-se também na articulação rítmica que enfatiza as curtas durações e os *staccatos*. Embora a melodia seja cantada o tempo todo, as vozes que interferem fazem uso de padrões diversos de emissão: tenso estrangulada, sussurrada, entoativa e onomatopaica.

É exatamente a intervenção das vozes que quebra a regularidade da base harmônica e da linha melódica, criando uma polirritmia.

Logo na primeira frase há, o que aqui denominaremos de *sombra vocal* que se projeta sob a voz do solista, feita pelo próprio Itamar uma oitava abaixo da melodia, pronunciando algumas sílabas de maneira a enfatizar, no plano musical, o caráter rítmico, e no plano subjetivo, o conteúdo emocional da personagem. Reforça-se esse aspecto com a entrada do primeiro vocal: “*Cascavé*”: onde a voz sussurrada e essencialmente rítmica remete ao guiso da cobra, o que acentua a revelação da personalidade de Nego Dito.

Logo depois a voz que remete a programas policiais radiofônicos, que se tornou característico das narrativas de Arrigo Barnabé, anuncia com uma emissão tensa e estrangulada: Nego Dito!

A primeira entrada do vocal feminino com a frase “*Eu vou cortar*”, em uníssono, com uma emissão airada (sussurrada) e bastante rítmica completa a imagem ameaçadora da personagem central.

Pudemos detectar em apenas alguns segundos da gravação como os diversos padrões vocais são utilizados para estabelecer um *ambiente* que complementa a expressão da narrativa.

Os mutantes: hibridismo tecnológico na música popular brasileira dos anos 60/70

José Eduardo Ribeiro de Paiva

paiva@unicamp.br (UNICAMP)

Resumo: Esse trabalho tem por objetivo promover a discussão sobre criação sonora e tecnologia em um período específico da música brasileira (final dos anos 60 e começo dos anos 70), através da análise dos trabalhos do primeiro grupo de rock brasileiro a tornar-se sucesso nacional: os Mutantes. Dentro desse cenário, o grupo foi pioneiro tanto em perceber a importância da tecnologia como “meio expressivo” quanto o primeiro a ter um projetista de equipamentos exclusivo. Assim, diversas tecnologias foram desenvolvidas especificamente para o grupo, obtendo sonoridades singulares que se tornaram sua marca registrada. Formado pelos irmãos Arnaldo (baixo, teclados) e Sérgio (guitarra, voz), tendo Rita Lee nos vocais, e contando com Cláudio, o terceiro irmão, como projetista dos equipamentos, o grupo driblava de forma bastante criativa a precariedade tecnológica da época. Porém, a medida em que seus integrantes passam a utilizar equipamentos de padrão internacional, o som do grupo passa a ter como referência o rock progressivo inglês, afastando-se da brasilidade e do hibridismo musical que caracterizavam seus primeiros trabalhos. Esse é o eixo fundamental desse trabalho: demonstrar que a linguagem sonora singular existente nos quatro primeiros discos dos Mutantes tem uma profunda relação com a tecnologia utilizada, permitindo resultados fora da padronização da indústria cultural do período. Ao adotar os equipamentos símbolos da tecnologia do início dos anos 70 o grupo também adotou como referencial sonoro os grupos que se utilizavam dessas tecnologias na época (Yes, Emerson, Lake e Palmer, Pink Floyd e outros) afastando-se totalmente de sua sonoridade original.

Palavras-chave: Tecnologia. Rock brasileiro. Mutantes. Rock progressivo. Hibridismo

Tecnologia (Aumont, 1993:178) sempre foi um dos principais “meios expressivos” (Dorfles, 1958:121) da música pop, principalmente a partir da segunda metade dos anos sessenta, quando equipamentos e instrumentos se popularizaram pelo mundo todo, muitos deles desenvolvidos com essa finalidade específica, como o gravador multipistas, os sintetizadores e as mesas de mixagem e os processadores sonoros. O grupo mais importante e influente do Brasil nesse período foi o Mutantes, que teve o início da sua carreira fortemente ligado a tropicália e que se tornou o grupo símbolo do rock brasileiro dos anos 60-70, com certeza um dos pioneiros em perceber a importância da tecnologia dentro do processo criativo da música. Os Mutantes eram um trio de quatro, como alguns preferem chamá-los. Efetivamente, a parte musical do grupo era realizada pelos irmãos Arnaldo (baixo e teclados) e Sérgio (guitarra e voz), tendo Rita Lee nos vocais, contando com a presença de Cláudio¹, o terceiro irmão, que era construtor de guitarras e equipamentos, um profissional que manteve sua marca

¹ Cláudio César Dias Baptista manteve sua marca CCDB em funcionamento desde os anos 70 até o início dos anos 90. A partir daí dedicou-se a literatura, o que pode ser conferido no site www.gea.nom.br

CCDB (Cláudio César Dias Baptista) em atividade até meados dos anos 90. Lançado, em 1968, o primeiro disco do grupo² foi um dos trabalhos mais impactantes da música brasileira da época, oscilando entre a tropicália e o rock³, onde a tecnologia era com certeza, um elemento expressivo claramente utilizado como tal, tecnologia essa, em sua maioria, oriunda das experimentações de Cláudio, capazes de criar uma sonoridade bastante singular e capaz também de tirar o imenso atraso tecnológico que nossas produções fonográficas da época possuíam. Um dos sons mais intrigantes que se ouviu em todas as gravações do grupo está ali, na faixa “batmacumba”: algo que eventualmente lembra uma guitarra elétrica, mixado muito a frente da melodia, e que recentemente, Cláudio revelou o segredo: era um pedal composto de um motor de máquina de costura ligado ao eixo de um potenciômetro, o qual, ao ser rodado pelo motor, produzia uma sonoridade totalmente inusitada⁴.

Além dessas soluções criadas por Cláudio, existiam toda uma série de outras, advindas da total liberdade criativa que caracterizava o final dos anos 60, como a utilização de uma bomba de flit para realizar o som do chimbau da bateria invertido⁵, o que servia também para driblar a falta de equipamentos e estúdios onde as idéias pudessem ser materializadas. Enquanto o padrão mundial de gravação era 8 canais, com protótipos de 12 ou 16 canais⁶, aqui se trabalhava em quatro canais, nos Estúdios Scatena.

Apenas como referencial, em 1968 alguns discos fundamentais da história da música pop já haviam sido lançados: Pet Sounds, em 1966, Seargent peper’s, em 1967 e Electric Ladyland, em 1968. Em 1969, o segundo disco⁷ do grupo consolidou seu sucesso e sua veia experimentalista, como na faixa *Dia 36*, onde recriam um efeito utilizado pelos Beatles em

² Os Mutantes obtiveram a 12ª posição na lista dos "50 Most Out There Albums of All Time" (algo como os 50 Discos Mais Experimentais de Todos os Tempos), publicada pela Revista Inglesa Mojo, em fevereiro de 2005, ficando à frente de nomes como Beatles, Pink Floyd, Ennio Morricone e Frank Zappa. De acordo com a resenha publicada, os Mutantes foram influenciados pela experimentação dos Beatles, "mas como viviam em um país onde pedais (de efeitos sonoros) não existiam, os irmãos Baptista de São Paulo tiveram de criar os seus próprios", in http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2005/02/050211_mutantesbg.shtml, visitado em 10/10/2005.

³ Nesse primeiro disco, diversos artistas envolvidos com a Tropicália são encontrados, de parcerias com Caetano Veloso e Gilberto Gil até as orquestrações de Rogério Duprat, uma espécie de marca sonora do movimento.

⁴ Informação obtida com Cláudio, em julho de 2005.

⁵ Pappon, Thomas in Mutantes, o Elo Perdido, Revista BIZZ, fevereiro de 1987, pps. 65-69.

⁶ Uncle Meat, de Frank Zappa foi gravado com um gravador Scully de 12 canais, rodando a 30 polegadas/segundo, em 1968; Disraeli Gears, do Cream, em 16 canais, ainda em 1967, gravado por Tom Dowd, considerado o introdutor dos sistemas de gravação multicanal nos grandes estúdios de gravação. É importante se lembrar que desde os anos 50, ao gravar alguns trabalhos de Ray Charles para a Atlantic, Tom já se utilizava de gravadores de 08 canais.

⁷ As críticas a esse disco foram bastante receptivas, como a publicada pela revista Veja em 26/02/1969: “Enquanto os Beatles lançam um álbum bem comportado, de rock açucarado, com lindos efeitos de corda e cravos, três jovens brasileiros, com a média de vinte anos de idade, surgem com um novo LP e conseguem, através do humor e da total desmistificação, ampliar efetivamente os limites da música”.

Searget Peper's, que é a amplificação da voz através de uma caixa Leslie⁸. Também passam a ter uma relação mais crítica com sua obra, conforme Arnaldo demonstra: "...Estamos na época do rebuscamento, pois quase tudo já foi feito. Estamos na fase da complexidade. O rock é novo, mesmo sendo negócio velho, graças à técnica que a eletrônica permite" (Pacheco, 1991:56)

Em 1970, lançam *A Divina Comédia* ou *Ando Meio Desligado*, um disco substancialmente diferente dos anteriores, tanto esteticamente quanto tecnicamente. Ainda gravado em quatro canais, demonstra uma maturidade sonora⁹ surpreendente, que se consolidaria definitivamente em *Tecnicolor*, álbum gravado em 1970 na França, nos estúdios Des Dames, com produção de Carl Homes, então diretor da Polygran Inglesa e produtor dos Bee Gees. *Tecnicolor* (com a grafia errada) foi o primeiro disco do grupo gravado em 08 canais, sendo uma coletânea dos trabalhos anteriores, com as canções sendo apresentadas em outros idiomas e em outros arranjos. Mas o diferencial principal nesse trabalho parecia ser o acesso a tecnologia de ponta da época, conforme Arnaldo coloca:

Abrimos a porta do estúdio, quando fomos gravar em Paris, e demos de cara com todos os equipamentos com que sonhávamos. Estávamos competindo com os Beatles e com os Stones!" (em entrevista coletiva quando do lançamento do disco em abril de 2000). Infelizmente, esse trabalho antológico¹⁰ não teve seu lançamento na época oportuna, e mesmo com todo esse aparato tecnológico, lapida em excesso a sonoridade do grupo. Em 1971, lançam *Jardim Elétrico*, quando surgem as primeiras publicações voltadas ao rock e ao pop no Brasil, principalmente a versão local da Rolling Stones¹¹

Editada por Mick Killingbeck, também empresário do grupo. Os referenciais a grupos progressivos tornam-se mais claros, como na faixa título, onde um solo de bateria com flanger remete a Tank, solo de bateria de Carl Palmer no lp de estréia do Emerson, Lake e Palmer.

Em 1972, o último disco como quinteto, o *Mutantes e seus Cometas no País dos Baurets*, um trabalho que assume definitivamente o lado progressivo da banda. A música muda, as canções tornam-se mais longas, estruturadas em grandes clímax sonoros obtidos com o auxí-

⁸ As Caixas Leslie foram inventadas nos anos 30, compostas basicamente por um sistema de falantes giratórios para serem aplicados aos órgãos Hammond, mas que acabaram por ser utilizadas em guitarras, vocais e experimentos sonoros.

⁹ Novamente nesse disco todos os arranjos foram divididos com Rogério Duprat

¹⁰ Esse disco, apesar de gravado em 1970, somente foi lançado em 2000. A Polygran na época adiou o lançamento por diversas razões, sendo que a fita master somente foi descoberta em 1994 e lançado em CD em 2000. Uma das razões sugeridas para o não lançamento desse disco no mercado internacional foi "a ausência do esperado exotismo brasileiro" (Callado, 245).

¹¹ A Rolling Stones brasileira durou exatos trinta e quatro números, muitos dos quais foram lançados sem o pagamento dos direitos autorais a matriz americana, razão pela qual a publicação foi extinta. É interessante notar que sem o pagamento dos direitos, a matriz não mandava material para publicação, o que fez com que 33 números fossem produzidos somente com material escrito no Brasil.

lio definitivo de um sintetizador Mini moog e um Mellotron. As críticas se dividem, como o texto de Ezequiel Neves¹² demonstra:

Para dizer a verdade, só consegui ouvir duas faixas com prazer: *Beijo exagerado* (uma obra-prima menor, um tremendo show de ritmo e provocação) e *Dunne Buggy* (uma inconseqüente e deliciosa exibição de truques vocais e rítmicos). Os Mutantes estão correndo um sério risco: têm plena consciência de seu talento e versatilidade, mas não sabem como doma-los. E isso os joga ao encontro da dispersão. Dispersão essa que acaba não significando nada. Que é justamente o que significa No país do bauretz (Neves, 1972:18)

Ainda em 1972, é inaugurado o primeiro estúdio de 16 canais no Brasil, o Estúdio Eldorado, que se torna o grande referencial tecnológico da época, e é aí que são gravados os discos “Hoje ó o Primeiro Dia do Resto de Sua Vida”, primeiro disco solo de Rita Lee, mas feito com a participação do grupo todo, tendo a direção musical de Arnaldo, e “O A e o Z”, disco de 1973 que não foi lançado na época¹³ por diversos problemas, e onde o grupo está reduzido a um quarteto. Atualmente, “Hoje é o ...” é considerado praticamente um disco dos Mutantes, apesar da referência ao trabalho solo de Rita, um disco que na época, foi visto como um trabalho profundamente experimental¹⁴. O grupo passa a utilizar a instrumentação padrão dos grupos progressivos da época: Arnaldo, órgão Hammond amplificado por uma Caixa Leslie, sintetizador Mini Moog e Mellotron; Sérgio, guitarra fender¹⁵; Liminha, baixo Rickembaker e Dinho, bateria Ludwig, e com eles produz “O A e o Z”, um disco de apenas seis faixas, temas longos, solos instrumentais, um autêntico rock progressivo. A gravadora do grupo, então dirigida por André Midani, os dispensou em uma atitude até hoje mal explicada e “engavetou” esse trabalho. Com isso, o grupo, que já havia perdido Rita Lee se fragmenta definitivamente, com Arnaldo indo a carreira solo, e Dinho e Liminha abandonando o grupo, que em 1974, tinha apenas Sérgio como membro original, acompanhado de Túlio Mourão, teclados; Rui Motta, bateria e Paul de Castro, contrabaixo. Mudam de gravadora, indo para a Som Livre, onde gravam, em 1974, “Tudo Foi Feito pelo Sol”, um disco de rock progressivo que de certa forma antecipa a tendência de fusão da mpb com o rock que imperaria no final

¹² Neves, Ezequiel 16/05/1972, *Rolling Stone* (edição brasileira)

¹³ O A e o Z foi lançado apenas em 1992.

¹⁴ Ezequiel Neves, na sua coluna de 19/09/1972 na extinta *Rolling Stone* brasileira, afirmava: “...É o Sgt Peper’s dos Mutantes....”

¹⁵ É a partir dessa gravação que ele abandonou as guitarras feitas por Cláudio e passou a usar a Fender Stratocaster, como ele mesmo lembra...” Foi aí que eu fui obrigado a aprender a tocar na Strato. Foi uma reviravolta na minha técnica, que se baseava toda em mexer em botões na guitarra. Eu não sabia tocar com os pedais, daí eu aprendi e consegui tirar muita coisa da Strato. A minha relação com ela é fantástica. Foi nessa época que eu comecei a fazer pedaleira, porque eu vi que o Steve Howe tava fazendo som com pedaleira, o Arnaldo foi ver o show e viu como é que era, chegou perto do palco e viu a pedaleira dele e daí eu fiz uma pedaleira: um Theta-Phase, um Wha-wha, um distorcedor e um pedal de volume” Sérgio Dias ao *Jornal de Música*, números 36 e 37, dez./1977 - jan./1978. Coluna SOM.

dos anos 70, via Beto Guedes, 14 Bis e outros, além de um impressionante virtuosismo instrumental. Um depoimento de Sérgio esclarece bem isso:

Neste momento, com a saída da Rita e logo depois a do Arnaldo, muitos músicos transaram com a gente: Liminha, Dinho, Manito entre outros. Influenciávamos muito por tudo que vinha de fora, o apuro técnico, o espelho. Eu punha na vitrola os discos dos melhores guitarristas, pegava um violão e ficava escutando milhões de vezes, até acertar completamente todos os solos, pois minha preocupação principal era conseguir tirar um som igual ao de um John McLaughlin ou um Steve Howe. (Tavares e Gomide, 1976:05)

É um disco gravado em 08 canais nos estúdios da RCA em Copacabana, mal divulgado e que marcaria o início da decadência final do grupo, consolidada em 1975, com o “Mutantes ao Vivo”, com Luciano Alves substituindo Túlio Mourão, um disco gravado em apenas dois canais em um gravador semi profissional Revox A-77. Em 1978, o grupo realiza sua última apresentação, um melancólico show para apenas 200 pessoas, na cidade de Ribeirão Preto, interior de São Paulo.

O que pode ser percebido é que, quanto mais o grupo se aproximou dos referenciais tecnológicos internacionais, sua música passou a adotar os modelos do rock progressivo inglês, abandonando a salutar mistura que caracterizava seus primeiros trabalhos. Todo o modelo tecnológico por eles utilizado a partir de 1971 com certeza remetia a uma linguagem sonora específica, no caso o rock progressivo, e isso também acontecia entre os grupos ingleses e americanos, todos soando bastante parecidos, principalmente no uso erudito dos teclados eletrônicos, naquilo que pode ser chamado de “tradição de uso comum” (Pareyson, 1984:205). Além disso, esses grupos trabalhavam sobre equipamentos comercializados, todos dispostos dos mesmos recursos sonoros, onde a guitarra Fender e os pedais que Sérgio passou a usar em 1972 eram iguais a de Steve Howe, (guitarrista do Yes) que por sua vez eram iguais aos de David Gilmour (guitarrista do Pink Floyd), que eram iguais a de centenas de outros grupos. Aqui, o disco *Tecnicolor*, tem seu papel fundamental: o de permitir comparações entre duas versões da mesma canção; uma, gravada aqui, nos Estúdios Scatena, em quatro canais, usando ao máximo os equipamentos desenvolvidos por Cláudio Batista, outra, gravada em um estúdio de padrão internacional, em oito canais, com um produtor internacional e principalmente, com os equipamentos topo de linha de sua época. Compare-se, por exemplo, *Bat Macumba*. A versão do primeiro disco do grupo é aquela onde a engenhoca feita a partir do motor de máquina de costura dá uma dimensão singular à guitarra de Sérgio; a versão contida em *Tecnicolor* é absolutamente insípida, com a guitarra tratada de forma convencional, muito próxima da linguagem do rock internacional da época. Com certeza, as soluções de Cláudio, caracterizadas por seu hibridismo tecnológico, largamente aplicadas até 1971 na carreira dos Mutantes pro-

precisavam uma outra linguagem sonora, onde o grupo conseguia expressar sua brasilidade e a mistura de sons e estilos que os caracterizava. A originalidade de suas primeiras gravações deve-se, é claro, a um enorme potencial criativo, que jamais teria se materializado não fossem os dispositivos desenvolvidos, onde, muito mais que simples questões sonoras ou tecnológicas, existe uma plena relação de música e tecnologia enquanto um real meio expressivo, onde a sonoridade do grupo era única e efetivamente singular. Algo que foi se perdendo a medida em que o modelo de equipamentos anglo-americanos passa a ser adotado pelo grupo, determinando sua aproximação dos clichês do rock progressivo britânico e abandonando sua linguagem inicial.

Referências citadas

- Calado, Carlos, 1995. *A Divina Comédia dos Mutantes* Rio de Janeiro: Editora 34.
- Campos, Augusto, 1978. *Balanço da Bossa e Outras Bossas* São Paulo: Perspectiva.
- Dorfles, Gillo, 1958. *Contantes técnicas de las artes* Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- Guerra, Aloisio Coluna SOM, *Jornal de Música e Som*, Rio de Janeiro, número 36
_____. Coluna SOM, *Jornal de Música e Som*, Rio de Janeiro, número 37
- Neves, Ezequiel, 1972 Coluna LANÇAMENTOS *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, número 18.
- Pacheco, Mário *Balada Do Louco*, Edição do autor, Brasília, 1991.
- Pappon, Thomas Mutantes 1987. O Elo Perdido *Bizz*, São Paulo, n. 19, p. 65.
- Pareyson, Luigi. *Os problemas da estética* São Paulo, Martins Fontes, 1984
- Tavares, Fleury e GOMIDE, Caito. Mutantes 1976. Rock, Misticismo e Boas Vibrações *Jornal de Música e Som*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 5.

Discografia

- Mutantes, *Mutantes*, 1968, Polydor, Brasil
- Mutantes, *Mutantes*, 1969, Polydor, Brasil
- Mutantes, *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado*, 1970, Polydor, Brasil
- Emerson, Lake & Palmer, *Emerson, Lake & Palmer*, 1970, Atlantic, EUA.
- Mutantes, *Tecnicolor*, 1970, Universal, Paris, lançado em 2000.
- Mutantes, *Jardim Elétrico*, 1971, Polydor, Brasil
- Mutantes, *Mutantes e Seus Cometas no País dos Baurets*, 1972, Polydor, Brasil
- Rita Lee *Hoje é o Primeiro Dia do Resto de Sua Vida*, 1972, Polygram, Brasil.
- Mutantes, *O A e o Z*, 1992, Philips, gravado em 1973, Brasil
- Mutantes, *Tudo Foi Feito pelo Sol*, 1974, Som Livre, Brasil
- Mutantes *Ao Vivo*, 1976, Som Livre, 1976

O lamento do cantador

Luciana Barongeno

Lubarongeno@terra.com.br (USP)

Resumo: Mário de Andrade tem interesse nos processos que envolvem a criação artística desde sua manifestação primitiva (ou rudimentar) até sua forma erudita. Esse percurso é organizado pelos gestos humanos, que guardam a memória, e é compreendido pela repetição dessa memória, que se manifesta em diferentes níveis. A partir de reflexões sobre as teorias de Herbert Spencer, o musicólogo identifica no aboio do cantador nordestino uma possibilidade de compreender melhor a natureza e o propósito do princípio da criação artística a partir de fontes populares. Esta comunicação tem como objetivo apresentar em que medida, na teoria das tradições móveis de Mário de Andrade, o lamento de Chico Antônio, em *Vida do cantador*, poderia guardar, em suas estruturas primordiais, a memória responsável pelo processo de criação artística.

Palavras-chave: Mário de Andrade. Aboio. Lamento. Gesto. Canção.

1. Introdução

Esta comunicação, fruto de mestrado em andamento, aborda a função da manifestação primitiva na criação artística, apontando o aboio de Chico Antônio, em *Vida do cantador*, como princípio criativo. O texto nasce como reflexão parcial do ensaio¹⁶ sobre as “Treze canções de amor”¹⁷ (1936-1937), de Camargo Guarnieri, iniciado por Mário de Andrade em 1944. Esse ensaio, escrito no ano que antecede a morte do musicólogo, mais do que analisar as canções, contempla o seu pensamento sobre a canção erudita e revela, em primeiro plano, o fenômeno da criação artística e a expressão musical em língua nacional. No momento atual de leitura, estudamos de que modo, para Mário de Andrade, as estruturas que articulam as linguagens musical e oral, no gênero canção, podem, ao mesmo tempo, ser o suporte primordial para a manifestação primitiva e realizar a transição entre o popular e o erudito.

2. O lamento e a canção

O processo de criação artística é objeto de estudo dileto de Mário de Andrade e se manifesta em vários momentos de sua obra. Sua abordagem estética e histórica da Arte tomam a manifestação popular como representante viva da memória em transformação (Andrade, 1962: 20). Essa memória, individual e coletiva, bem como as experiências que carrega e as

¹⁶ Andrade, Mário de. *Treze canções de amor* (esboço de ensaio, inédito). Série Manuscritos, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

¹⁷ Guarnieri, Camargo. *Treze canções de amor* (partituras autógrafas, inéditas). Série Originais de Música, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

representações que estabelece, servem de ponto de partida para suas propostas de criação. Desse modo, seu projeto intelectual e artístico, que observa identidades específicas, tradições e histórias próprias, é capaz de equilibrar o critério evolutivo e o critério contemporâneo de música brasileira, discutidos pelo musicólogo. Sua teoria das tradições móveis, que estabelece uma dinâmica na qual a liberdade de criação permite tanto a transferência da matéria antiga como a agregação de elementos novos (Lopez, 1988: 271), ganha corpo com os documentos musicais regionais e, juntos, revelam manifestações que remontam a tradições européias e ancestrais: formas, processos de cantar e compor, etc. Do mesmo modo, a língua, que é “firmada gradativa e inconscientemente no homem nacional” (Andrade, 1976b: 111), também atende à dinâmica das tradições móveis, na medida em que sua matéria é “a que vive pela boca” e a que representa a fala que dá o “sentido expressional” do povo brasileiro (Andrade, 1991: 27).

Nas décadas de 20 e 30, as pesquisas sobre a manifestação popular levam Mário de Andrade à pesquisa de campo, à audição de discos e à leitura de temas (etnografia, folclore, psicanálise, antropologia, etc.) que convergem para a música e a imaginação coletivas. Seus estudos sobre a mentalidade primitiva são fundamentais para que compreenda melhor os processos de criação artística no Brasil (Souza, 1979: 11). Desde *Mestres do passado* (1921) até *Vida do cantador* (1943-1944), o musicólogo expande sua pesquisa sobre o processo de criação do poeta-cantor, sobretudo no que diz respeito à sua matéria: a língua, a voz e as estruturas responsáveis por traduzir em Arte as manifestações primordiais do canto. O poeta-cantor Chico Antônio, rapsodo que encarna as tradições móveis e suas possibilidades de transformação no tempo, guarda nossa memória cultural, histórica, social, antropológica e arquetípica, como uma espécie de síntese do povo brasileiro. Assumindo interesse profundo nos cocos, Mário de Andrade confessa o próprio processo de criação a partir de uma vasta pesquisa sobre o cantador nordestino, com quem se identifica numa perfeita *Einfuehlung* (Andrade, 1984: 388). Em sua correspondência com Augusto Meyer, a criação artística com inspiração em fontes populares e as experimentações poético-musicais são aspectos que mostram dois interesses: aproximar o processo de criação da canção brasileira ao *Lied* Romântico e pesquisar de que modo se dá a passagem de uma manifestação primitiva até a sua forma erudita. Em carta datada de 20 de maio de 1928, ao relatar os fundamentos do “Coco do Major” (poema que fará parte de *Clã do Jaboti*), o musicólogo confessa a “tentativa de abasileiramento psicológico e necessariamente temático, lingüístico, etc” em seu processo de criação:

Sabendo posso dizer que tudo quanto é lenda registrada e até não registradas muitas, do Brasil, podia com facilidade escrever uma de cada Estado em verso. Mas me respeitei, pois que escrevi apenas as que me vieram mesmo mandadas não sei por quem e que estão no *Clã*. Não foi com intenção de,

que escrevi *Coco do Major*. Foi porque conhecendo grande número de cocos musicais com seus ritmos tão variados, um dia que me contaram o caso dum dono de engenho achei graça nele, me comovi e escrevi. Porém foi com intenção de que o *Coco do Major* saísse, porque de fato conhecendo na formação primitiva das nacionalidades, o que importa a temática lendária nacional, porque põe à mostra caracteres psicológicos, e sabendo mais do que tinham feito nos *lieder* Goethe, Heine, Lenau, etc., tive intenção de seguir, abrasiando-o, o processo cantador desses alemães (Fernandes, 1968: 55).

Em suas sofisticadas concepções estéticas sobre Música e Arte, um dos aspectos mais discutidos por Mário de Andrade é a função da consciência e da memória na criação artística: “toda compreensão é uma série de atos de memória consecutivos”¹⁸. A partir de suas próprias concepções de Arte (“expressão e compreensão”¹⁹), Música (“Arte dos sons em movimento”²⁰) e expressão (“manifestação de um gesto”²¹ humano determinada pela abstração e pela vontade”²²), o musicólogo desenvolve a idéia de que parte da compreensão de uma obra-de-arte se dá através da memória dos gestos que a conceberam. Um dos fundamentos dessa análise está na teoria de Herbert Spencer, segundo a qual “a sensação do Belo” e o fenômeno da criação artística estão associados a uma “reação motora agente ou latente” (Andrade, 1995: 4). Interessado na pesquisa e no processo da criação, Mário de Andrade acredita que a manifestação artística rudimentar ajudaria a esclarecer de que modo se dá a transição de uma matéria até sua configuração em Arte. O movimento que se estabelece a partir da estrutura primordial dessa matéria, o ritmo que o organiza e a forma que ele esboça parecem representar o percurso dessa transição. Esses aspectos são de interesse fundamental nas pesquisas de Mário de Andrade sobre o processo de criação e envolvem diferentes áreas do conhecimento: no manuscrito *A questão do verso livre* e no ensaio *A escrava que não é Isaura*, por exemplo, o musicólogo discute a memória, o ritmo e a função dos gestos em analogia com o processo de criação do verso-livre e da melodia infinita, sugerindo aspectos coincidentes entre a linguagem musical e a oral.

Muitas concepções de Mário de Andrade sobre a música dos chamados povos primitivos coincidem com os estudos de C. M. Bowra, Demetrius, Aristoxenos e Quintiliano, cujas distinções entre canto e fala se aproximam daquelas feitas pelos etnomusicólogos modernos (Winn, 1981: 1-5). A vocalização “sem sentido” pode ser considerada a primeira manifesta-

¹⁸ Andrade, Mário de. *A questão do verso-livre* (s.d.). Série Manuscritos, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

¹⁹ *Idem*, 1995, p. 93

²⁰ *Ibidem*, p.37

²¹ Em *La musique et la vie intérieurs*, de L. Bourguès e A. Denéréaz, Mário de Andrade fundamenta suas pesquisas sobre o gesto vocal, desde sua manifestação rudimentar como grito primitivo até sua transformação em sons articulados: “Todo movimento do corpo, toda mudança de atitude é um gesto. Este gesto, quando produzido pelo aparelho vocal (fonador), dá ao grito uma feição sonora. Eis porque pôde-se definir a entoação da voz como um ‘gesto vocal’” (Bourguès e Denéréaz, 1921: 30 apud Andrade, 1995: 51).

²² *Ibidem*, p. 28

ção histórica da canção, porque entre os primitivos o som significa uma “expansão impulsiva e instintiva do movimento sonoro” e o ritmo, “uma expansão impulsiva dos acidentes verbais da dicção”, ambos interessados em reações dinamogênicas, não intelectuais. Na música primitiva “é o corpo que se bota a cantar e se expande em voz. Numa voz qualquer, puro movimento vital”, cuja identidade é determinada pelas “diferenciações físico-raciais-sociais-culturais” de cada povo (Andrade, 1987: 18). Em seus ensaios sobre o condicionamento entre a “voz oral” e a “voz musical”, o texto de Mário de Andrade chama a atenção em dois aspectos: 1) ao aproximar o movimento melódico da pronúncia e dicção da fala, transforma a língua em elemento material de nossa memória e de nossa expressão (Andrade, 1991: 52); 2) ao analisar a voz como um “arco primitivo” que se destina ao canto ou à palavra, de acordo com a emoção da fala que o origina, aproxima-se visivelmente das teorias de Spencer (Andrade, 1991: 32-33). O modelo que parece representar a maior aproximação entre a música e a linguagem oral é identificado pelo musicólogo no canto de trabalho do aboio:

Nas vozes de excitação, de assustação, de chamado, de acalmar que o homem usa pra com os animais, o aboio, as várias maneiras de aboiar que os brasileiros empregam de Norte a Sul, apresentam toda uma escala gradativa de emissões vocais que vão do simples ruído oral interfectivo até a manifestação já por assim dizer *exclusivamente* musical do aboio-de-besta em que nem existe mais o desenvolvimento do grito interfectivo oral, na vocalização sem palavras que no geral se une sempre ao aboio dos marroeiros (Andrade, 1989: 2).

A doutrina spenceriana, ao sugerir que o canto tenha origem nos acentos e na entoação da linguagem humana, transforma-se em Arte em *Vida do cantador*, onde Mário de Andrade exercita a teoria de que a origem musical do canto remete aos cantos fúnebres tradicionais das carpideiras (Andrade, 1989: 105). O lamento de morte, forma poético-musical criada sob influência de comoção profunda, é anunciado no “lenço encarnado” de Chico Antônio na “Primeira Lição” e parece antecipar o “Rito do Boi”²³, cujo desfecho se dá com o aboio da “Última Lição”. Nessa elaborada leitura litúrgica sobre o cantador nordestino, Chico Antônio, em múltiplas significações, talvez possa ser tomado, ao mesmo tempo, como Boi e Cantador lamentando a própria morte, numa configuração que sugere aproximações entre o lamento/aboio e a origem e evolução da canção solista²⁴. Talvez, o canto de lamento/aboio seja uma manifestação primitiva de música e poesia, cujo estudo possa esclarecer a natureza e o propó-

²³ Depois do aboio do Rito do Boi, é costume uma pastorinha puxar o boi por um lenço preso aos chifres e permanecer com ele durante a Dança e Cantiga do Boi, que antecede a Morte do Boi (Andrade, 1959: 94).

²⁴ Alguns madrigais pastorais de Claudio Monteverdi já apresentam a estrutura e a expressão dramáticas que influenciam o lamento, forma que se desenvolve, sobretudo, através da ópera (Leopold, 1991: 77). Em sua forma erudita, a tradição do lamento remonta à Idade Média: as nênias (canção fúnebre da poesia clássica) aparecem na música folclórica italiana do século XIII, e os lamentos do *Inferno* de Dante são temas freqüentes na poesia das canções populares do século XVI (Leopold, 1991: 123-125).

sito do princípio da criação artística livre e da expressão lírica a partir de fontes populares (Andrade, 1993: 66).

Os dois tipos de expressão que se equilibram no lamento tradicional são muito semelhantes ao aboio de Chico Antônio, formas poético-musicais que evoluem para melodias fixas. *Planctus* (expressão vocal de dor paroxística formada por exclamações de pesar estereotipadas) e *discurso* (resolução lírica para a dor cuja estrutura esboça uma mensagem) representam momentos de crise e ordem, respectivamente, sendo que o lamento se traduz em Arte na medida em que transforma o *planctus* (*oh! Meu boi!*) no refrão que pontua o *discurso* (canto solo). O processo pelo qual o choro de desespero agrega as frases do cantador e esboça a forma do lamento segue tradições locais. As improvisações e as articulações entre a música e a poesia determinam o tipo de canto que se esboçará, sendo o recitativo melódico o tipo o mais freqüente. Esse recitativo, que se caracteriza pelo equilíbrio entre o que está na memória e o que é criado pelo impulso do momento (Lloyd, 1980: 407-408) aproxima-se do que Mário de Andrade define como “o canto da fala” (Andrade, 1989: 2) e que talvez possa ser resumido assim:

Each utterance of the lament is a fragment of a melodic and poetic whole, which before taking actual musical shape has been living and echoing in the keener’s consciousness in countless variations, and which continues to dominate her thoughts after it has been uttered in the form of a song. (Katsarova, 1969: 183 *apud* Lloyd, 1980: 408).²⁵

3. Considerações finais

A voz de Chico Antônio, que “improvisa a imensa alma nordestina renascida dentro dele” (Andrade, 1993: 38), aproxima o lamento do cantador da “materialidade do corpo [que fala] sua língua maternal” (Barthes, 1977: 182). Sua voz traz a “memória guardada nos músculos, nos nervos, nos olhos, das coisas que viveu” (Andrade, 1976a: 237). A “imitação”²⁶, que Mário de Andrade assume tantas vezes como ponto de partida de suas criações, talvez se estabeleça pela repetição dessa memória. Ao identificar elementos comuns entre a “dicção cantada” do recitativo de Debussy e a melopéia dos primitivos, o musicólogo parece não apenas fundamentar a melodia no “falar humano”, na voz afetada pela emoção que o texto carre-

²⁵ Toda pronúncia [ou expressão vocal] de lamento é um fragmento de um todo poético e melódico que, antes de tomar um formato musical real, esteve vivendo e ecoando na consciência das carpideiras em inúmeras variações, e que continua a dominar seus pensamentos após ter sido pronunciado [expressado] na forma de canção.

²⁶ Em “O desnivelamento da modinha”, artigo publicado em “Diários Associados” a 06 de fevereiro de 1941, Mário de Andrade analisa a utilização de elementos populares por alguns compositores do *Lied* alemão. Observa que a principal diferença entre a criação artística popular e a erudita se dá através da compreensão da forma. Igualando “imitação” a “criação”, o musicólogo conclui que a erudição é a capacidade de movimentar-se dentro de uma estrutura já conhecida, que “surpreende” pela capacidade de organização da forma (Andrade, 1963: 348).

ga²⁷, mas aproxima estruturas que articulam e contêm os gestos vocais e sua memória. Compreender melhor os processos primitivos da criação artística parece uma possibilidade de compreender melhor a sua trajetória erudita. O estabelecimento de um diálogo intertextual entre Mário de Andrade e os autores que estudou e comentou em sua marginália pode esclarecer muitos aspectos sobre o complexo mecanismo que envolve a criação musical.

Referências Citadas

- Andrade, Mário de. 1959. "Rito do boi". In: *As danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Martins, 91-106, 3º tomo.
- _____. 1960. "A escrava que não é Isaura". In: *Obra imatura*. São Paulo: Martins Fontes, 195-300.
- _____. 1962. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins.
- _____. 1963. "O desnivelamento da modinha". In: *Música, doce música*. São Paulo: Martins Fontes, 344-348.
- _____. 1964. "Mestres do passado". In: Brito, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 253-309.
- _____. 1976a. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades.
- _____. 1976b. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades.
- _____. 1984. *Os cocos*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL.
- _____. 1987. "Música elementar". In: *Pequena história da música*. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 11-20.
- _____. 1989. *Dicionário musical brasileiro*. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni (Coord.). Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB.
- _____. 1991. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Villa Rica.
- _____. 1993. *Vida do cantor*. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Villa Rica.
- _____. 1995. *Introdução à estética musical*. Prefácio de Gilda de Mello e Souza. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec.
- Barthes, Roland. 1977. "The grain of the voice". In: *Image, music, text*. Washington: Library of Congress, 179-189.
- Fernandes, Lygia (Org.). 1968. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro: Editora do Autor.
- Lloyd, A. L.. 1980. "Lament". In: Sadie, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. 10. London: Macmillan, 407-410.

²⁷ ANDRADE, Mário de. *Debussy* (s.d.). Série Manuscritos, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

Lopez, Telê Porto Ancona. 1988. "Rapsódia e resistência". In: Andrade, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica. Telê Porto Ancona Lopez (Coord.). Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília: CNPq, 266-277. (Coleção Arquivos; v. 6)

Souza, Gilda de Mello e. 1979. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades.

Winn, James Anderson. 1981. "The poet as a singer: the ancient world". In: *Unsuspected eloquence: a history of the relations between poetry and music*. New Haven and London: Yale University, 1-29.

Ogã Alabê: Estudo Etnomusicológico do Candomblé Queto na Baixada Santista

Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos

jorgelampa@iar.unicamp.br

Instituto de Artes - UNICAMP

Resumo: Esta comunicação apresenta os resultados obtidos no estudo etnomusicológico de uma religião afro-brasileira, o candomblé queto, visando a redação de tese de doutorado em música pela UNICAMP. Seu propósito central é o levantamento dos elementos musicais componentes do ritual do candomblé queto, tendo como objeto de investigação o processo de reafricanização desses elementos. A pesquisa de campo vem sendo realizada numa casa de culto da Baixada Santista.

As religiões afro-brasileiras têm sido bastante pesquisadas, principalmente na Antropologia Cultural, que é uma das bases teóricas para este estudo. Dentre aquelas, o candomblé queto, manifesta uma tendência à afirmação étnica e de identidade, pela busca de indicativos de pureza e autenticidade africana, mais especificamente nagô/iorubá. Entender como a música se articula nesse processo é um dos objetivos do trabalho.

A pesquisa é realizada principalmente pela observação participante, nos “toques” (festas públicas) e através de entrevistas, para a compreensão das práticas musicais e sua inserção no contexto ritual geral. Quantidade significativa de dados de repertório compartilhado e sobre as concepções musicais do grupo já foi obtida, possibilitando o início desse processo de contextualização. Tendo a Etnomusicologia como base metodológica para a análise musical, consideramos que o presente trabalho contribui para o entendimento de uma manifestação bastante relevante de nossa cultura e de seus desdobramentos para a compreensão da importância da música como elemento de construção de identidade étnica. Além disso, se insere no quadro geral da investigação sobre características musicais de origem africana presentes em nossas tradições.

Palavras-chaves: Candomblé- queto. Religiões afro-brasileiras. Reafricanização.

Introdução

As cerimônias das religiões afro-brasileiras em geral e em especial as dos candomblés denominados de nação “queto” ou “nagô” são manifestações religiosas em que a música tem uma presença marcante. Tendo como divindades os orixás, que se manifestam através da incorporação nos devotos, possuem características muito específicas de movimentos coreográficos, cores, alimentos e um repertório de cantos e “toques” bastante vasto. Todos esses elementos compõem o todo considerado, nos termos da religião, como a expressão manifesta desses deuses e deusas de uma mitologia de origem africana ¹.

¹ Para mais detalhes sobre essas divindades, ver Prandi, 2001 e Verger 1997 e 2002.

Minha proposta de trabalho é estabelecer parâmetros para análise desses elementos, considerando principalmente a hipótese de reafricanização dos mesmos. Para tanto, utilizo ferramentas teóricas e práticas para a realização de uma etnografia musical, com transcrição e descrição dos elementos sonoros e musicais no seu contexto ritual.

Um dos assuntos centrais do estudo etnomusicológico, a questão da descrição e da transcrição dos dados de campos, ou seja, a transposição destes elementos de um suporte para outro, tem sido muito discutida: sobre suas dificuldades, a importância e necessidade e também sobre as limitações destes procedimentos. Em trabalhos e autores como Nettl, 1964; Arom, 1985; Merriam, 1964 e Seeger, 2004, entre outros, encontra-se uma série de reflexões, discussões e indicações metodológicas. Em Ikeda, 1998 temos uma crítica à ação meramente descritiva, ao nível das “grafias” e uma proposição de realização do trabalho (etno)musicológico (grifo, parênteses e itálico meus) alçado ao nível epistemológico de ciência.

Além disso, faz-se necessária uma discussão mais detalhada do próprio fazer etnográfico musical, buscando o que resumo no termo “transcrição densa”, apropriando-me de um conceito cunhado pelo antropólogo Clifford Geertz (o de “descrição densa” - Geertz, 1989) e transpondo-o para o estudo etnomusicológico.

Quanto à reafricanização, por tal processo entende-se a busca de valores simbólicos ligados às matrizes africanas originais dos rituais (e dentre essas, principalmente as ligadas aos grupos étnicos de origem iorubana: nagô/queto). Esta questão assume importância na constituição dos vários campos de estudos sobre as religiões de orixás, principalmente o da antropologia cultural. Desde a constituição de afirmações explícitas da autenticidade maior dos candomblés de origem iorubana (Verger, 2002; Bastide, 1971 e 2001; Santos, 2002) até a análise crítica da construção destas afirmações (Ferretti, 1995; Silva, 2002), esta questão nos interessa por tratar de elemento fundamental na constituição, expansão e desenvolvimento nas últimas décadas do candomblé queto no estado de São Paulo (Prandi, 1991).

A pesquisa de campo tem sido realizada numa casa de culto da Baixada Santista, o *Ilê Aṣé Omo Odè Bowale*, localizada na cidade de São Vicente, SP; no bairro Cidade Náutica, nos arredores dessa cidade, próximo à rodovia dos Imigrantes. Os líderes desta casa são a ialorixá Sandra d’Oṣun e o babalorixá Marcos d’Ogun, que realizam periodicamente festas abertas ao público, segundo o calendário da religião e têm uma dedicação intensa às atividades necessárias para a manutenção do culto, da casa e aos cuidados religiosos com os filhos de santo e outros devotos.

A Festa

Alguns dos momentos mais marcantes da rotina ritual de uma casa de candomblé acontecem justamente nos “toques”, as festas públicas de celebração da religião, possuidoras de características musicais (Lühning, 1990) e rituais (Amaral, 2002) bastante próprias.

Essas festas, bem como todas as atividades cotidianas de uma casa de culto de candomblé queto, estão estruturadas numa hierarquia bastante complexa e muito bem estabelecida. Além de existirem uma série de cargos com denominações próprias, a cada um deles é atribuída uma ou mais funções determinadas e a partir de todas essas relações estabelece-se também uma série de normas próprias de etiqueta e de conduta.

Existe o ogã axogum que é o cara que dá comida aos santos, corta pra qualquer santo, inclusive pro babalorixá ou pra ialorixá. Existe o que canta, babá tebexé, canta, o cantador. Mas isso não significa que o alabê, que o alabê..., o axogum, o babá tebexé, desde que ele seja adoxado... Se todos esses aqui for adoxado, eles podem cortar pro santo, participar de tudo do santo. Só não participa aquele... o ogã confirmado. O ogã confirmado, ele vem com uma simples função. Se ele é alabê, ele vai só tocar couro, ele não vai participar de fundamento de quarto de santo: raspagem... ele pode até cortar, entendeu? O ogã confirmado. Existe o famoso ogã de sala. Ele fica tomando conta da sala do barracão, aquelas coisa toda, como equede. Dentro da religião, existe cargo pra tudo..²

Vale ressaltar entre os cargos citados acima a referência ao *alabê*, que é como se denomina cada um dos encarregados de tocar os tambores do trio característico do candomblé. São também chamados de *ogã alabê*, sendo *ogã* uma categoria geral de cargo masculino de “não-rodantes”, ou seja, pessoas que não entram em transe, cujas funções variadas vão desde auxiliares das tarefas do culto até formas de distinção honorífica. Ainda sobre o *alabê*, observa-se, em algumas falas ou textos, a utilização do termo para se referir apenas ao tocador do *rum*, o tambor maior do trio do candomblé, como veremos logo a seguir.

É característica diacrítica do candomblé queto o uso dos “aguidavis” ou “aquidavis”, varetas de galhos de árvore utilizados para percutir os atabaques. Quase todos os toques desta modalidade de candomblé são tocados dessa forma. O único que é tocado com as mãos, sem o uso dos aguidavis é o “jexá” ou “ijexá”, ritmo bastante conhecido e disseminado por sua utilização e adaptação em canções populares e durante o carnaval nos blocos de *afoxé*. Ainda sobre a questão da diferenciação entre as duas “nações” de candomblé e suas modalidades rituais e de execução musical, vale registrar que a casa de culto onde é feita esta pesquisa pratica ambas, do candomblé queto e do chamado “candomblé de caboclo”, mais próxima da nação

² Marcos D’Ogun, entrevista concedida em 18/01/2006. As próximas citações retiradas desta mesma sessão de entrevista serão indicadas como “Marcos: jan./06”. Diz-se adoxado do iniciado, que fez a incisão ritual, o *adoxu*, na cabeça.

angola, em cujos rituais um trio semelhante de tambores é percutido com as mãos, sendo que estive presente, acompanhando uma destas festas, realizada no dia 29/jan./2006.

A instrumentação do candomblé queto é toda feita pelo trio de atabaques: *rum* (o maior, mais grave e o solista) *rumpi* (médio) e *lé* (ou *runlé* em alguns registros, o menor de todos) e pelo *gã* ou *agogô*, idiófono de campanas de metal (uma e duas, respectivamente)³. Quanto ao uso dos *aguidavis*, podemos observar que seu uso é duplo para a execução do *rumpi* e do *lé*, mas que o *alabê* que toca o *rum* utiliza apenas um, percutindo a outra mão diretamente no couro. A esse quarteto instrumental rítmico, executando uma grande diversidade de toques, somam-se as vozes que entoam igual ou maior diversidade de cânticos, sempre na forma de cânticos “puxados” por um solista com resposta coletiva do grupo, para louvação dos orixás. No entanto, dentro da estrutura do grupo percussivo ainda há uma organização interna bastante própria que vale a pena destacar:

E nessa cerimônia que é feita dentro do barracão, do ilê, dentro do barracão, o ogã canta, os alabê vai tocar... aí, pra o orixá chegar, é cantado, é tocado dentro do rum, rumpi e lé. Sendo que o rum é o que comanda a batida, mas... o orixá chegar, aquele que bate, que faz a chamada, que bate forte que é pra... é esse que comanda mais a batida. É o que dobra, é o que corta. Aquele que faz a função de... como fosse assim... dá o sinal que o orixá tem que chegar. (idem.).

Vê-se que a função do *rum* é primordial, tanto na estruturação dos elementos musicais como na própria relação propiciatória que se estabelece entre música e transe. Quanto a isso, ainda destacamos dois elementos que faltam para completar essa paisagem sonora: os *adjás*, espécie de sineta que principalmente os pais e mães-de-santo e outros *ebomis* (iniciados com mais de sete anos de iniciação) agitam num constante efeito sonoro que no preceito da religião “aceleram” a chegada dos orixás (Bastide, 2001: 35). E o *paô*, as palmas ritmadas que saúdam a chegada destes e sua entrada no barracão.

Os atabaques passam por uma preparação ritual que inclui desde cuidados com o couro até a própria sacralização dos tambores, dentro dos procedimentos da religião: Lody e Sá (1989: 26) comentam que “a cerimônia de ‘dar de comer aos atabaques’ acontece no interior do terreiro de candomblé, sendo prática assistida apenas pelos iniciados mais graduados, incluindo-se o grupo de instrumentistas”. Os autores comentam ainda a importância do músico na hierarquia do candomblé sendo quem “estabelece, pela música, contatos com os deuses africanos e participará da quase totalidade dos rituais secretos e públicos (idem:27).” Tais elementos musicais associados a outros como a dança, a culinária, as vestimentas articulam-se

³ Sobre o uso desse instrumento, o que se observa na maioria dos candomblés é a utilização do agogô industrializado, facilmente encontrável em lojas de instrumentos musicais, tocado apenas em uma das campanas.

corporificando os elementos míticos do ritual: “a sincronia entre dança, cores e ritmo é tão perfeita que é possível entender o orixá como esse conjunto de cor, ritmo e movimento” (Amaral, 2002: 54).

A religião baseia-se na crença no *axé*, a energia vital, a força espiritual que reside na natureza, nos objetos sagrados e de que os orixás são portadores e irradiadores para os devotos e a assistência. Portanto, a chegada e outras manifestações da “presença” dos orixás são pontos altos dos rituais, principalmente em uma de suas formas de organização conhecida como o *xirê*.

O *xirê* como “partitura”

xirê é basicamente uma ordem ritual, com uma seqüência de louvações aos orixás e os respectivos procedimentos. Essa seqüência é pré-estabelecida, embora possa haver variações regionais, de casa para casa e mesmo algumas alterações devidas a imprevistos como, por exemplo, a chegada de um visitante ilustre ou alguma solicitação do orixá fora do costumeiro.

Não significa que na casa de outras pessoas seja a mesma coisa. Pode se cantar o mesmo *xirê*, mas com finalização diferente. É o costume da casa. Entendeu? Cada reino com seu reinado. Entendeu? Então essa é a diferença, mas geralmente, noventa por cento é igual. O *xirê* tem que ser igual. Não muda, nesse sentido. É Ogum ajô... Oxalá. (Marcos, jan./2006).

Portanto, desde sua abertura (que no caso estudado se dá com a cantiga denominada “ogum ajô”) até a celebração ao orixá Oxalá como sua finalização, o *xirê* faz a louvação a todos os orixás cultuados, numa ordem que segue princípios de relações míticas entre as divindades (Amaral, 2002: 52). Em muitos casos, essa ordem inicia-se com o padê, “cerimônia que visa enviar Exu ao mundo dos orixás para trazê-los à terra”(idem). Essa cerimônia às vezes é realizada de forma discreta, apenas entre os devotos, sem assistência, talvez devido ao caráter controverso do respectivo orixá no quadro de aceitação da religião na sociedade.

Uma vez iniciado o *xirê*, haverá algumas horas de dança, música e transes, entradas e saídas dos vários orixás e chegadas de visitantes, numa performance em que mito, música e outros elementos se entrelaçam para atualizar as crenças, concepções religiosas e visões de mundo relacionadas a essas crenças. Música e ritual se relacionam compondo um roteiro sagrado, esta espécie de libreto que recria e reconta exaustivamente as narrativas míticas já há muitas décadas (e séculos) e gerações de povo-de-santo. Mas que não parece esgotar nunca as possibilidades de interpretação da vida diária, dos desígnios dos orixás e dos diferentes destinos de cada devoto.

Não há um momento sem música desde a hora em que o primeiro orixá é “convidado” a chegar à festa até quando se “canta para subir” para o último deles. Descrever detalhadamente e analisar o percurso de um momento a outro, pelo enfoque da relação entre música e ritual é o objetivo do trabalho de pesquisa em curso, tendo como pano de fundo dessa análise a questão da reafricanização, num quadro em que se destaca a figura do *alabê*, o tocador que, em intensa interação com os outros integrantes, fornece os elementos musicais propiciatórios para o ritual. Retomando a questão da “transcrição densa” e da inspiração geertziana para seu estabelecimento, gostaria de destacar a forma como esse antropólogo entende o fazer etnográfico:

...é como tentar ler (no sentido de ‘construir uma leitura de’) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado. (Geertz, 1989: 21).

Portanto, nesse sentido, estudar etnomusicologicamente o candomblé queto e seu *xirê*, e fazer a etnografia musical significa lê-los como um manuscrito, aqui sim repleto também de sinais sonoros além do próprio comportamento modelado que os produz. Significa “construir uma leitura” dele como partitura.

Referências citadas

- Amaral, Rita. 2002. *Xirê! O modo de crer e viver no candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo: EDUC.
- Amaral, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. 2005. *Cantar para subir: um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista*. NAU-Núcleo de Antropologia Urbana da USP. <<http://www.n-a-u.org/Amaral&Silva1.html>> [Consulta: 21/dez./2005].
- Bastide, ROGER. 1971. *As Religiões Africanas no Brasil*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora / Editora da Universidade de São Paulo.
- _____. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. 2001. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ferretti, Sérgio Figueiredo. 1995. *Repensando o Sincretismo: estudo sobre a casa das minas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; São Luís: FAPEMA.
- Geertz, Clifford. 1989. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A.
- Ikeda, Alberto. “*Musicologia ou Musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em música*”. 1998. In: *Anais / I Simpósio Latino Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 63 – 68.
- Lody, Raul; SÁ, Leonardo. 1989. *O atabaque no candomblé baiano*. Rio de Janeiro: Funarte: Instituto Nacional do Folclore / Instituto Nacional de Música.
- Lühning, Angela. 1990. “Música: Coração do candomblé”. *Revista USP*, nº 7: 115-124.

Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Washington: Northwestern University Press.

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

Prandi, Reginaldo. 1991. *Os Candomblés de São Paulo. A velha magia na metrópole nova*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora da Universidade de São Paulo.

_____. *Mitologia dos Orixás*. 2001. São Paulo: Companhia das Letras.

Santos, Juana Elbein dos. 2002. *Os Nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égunna Bahia*. Petrópolis: Vozes.

Seeger, Anthony. 2004. *Etnografia da Música*. In *Sinais diacríticos: música, sons e significados*. São Paulo: USP.

Silva, Vagner Gonçalves da. 2000. *O Antropólogo e sua Magia: Trabalho de Campo e Texto Etnográfico nas Pesquisas Antropológicas sobre Religiões Afro-Brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

_____. 2005. *Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Selo Negro.

VERGER, Pierre. 1997. *Lendas Africanas dos Orixás*. Salvador: Corrupio.

_____. 2002. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio.

Pop do mangue, popular do mundo

Luciana Ferreira Moura Mendonça

lumendonsa@uol.com.br (CES-UC)

Resumo: A presente comunicação apresenta algumas conclusões da pesquisa que resultou na tese de doutoramento *Do mangue para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira*. Tomou-se como estudo de caso por meio do qual se analisaram os trânsitos entre o local e o global na produção cultural/musical local o movimento *mangue-beat*, que se desenvolveu a partir do início dos anos 1990, no Recife, Pernambuco. O estudo em foco baseou-se em metodologias qualitativas (observação, entrevistas com roteiro semi-estuturado e análise documental), que permitiram comprovar a hipótese segundo a qual se considera que existe uma relação dialética entre as forças homogeneizantes da mundialização e a heterogeneidade de fontes de produção cultural local, tanto em termos de conteúdos como de construção de hegemonias e contra-hegemonias. A apropriação dos conteúdos culturais mundializados para a produção de criações locais aproveita-se de brechas deixadas pela própria indústria cultural, assim como atende a necessidades de projeção das identidades culturais, sejam elas hegemônicas, emergentes ou residuais. Neste processo, a projeção das identidades locais, por um lado, permite a renovação (necessária, considerando-se a lógica do sistema) dos produtos da indústria cultural e, por outro lado, a introdução de inovações não previstas pelas instâncias de poder da indústria. A pesquisa ainda permitiu confirmar algumas tendências da música contemporânea que colocam certas formas musicais regionais em sintonia com as transformações do campo musical em geral, tanto em termos de criação como de formas de escuta.

Palavras-chave: Identidade Cultural. Indústria Cultural. Mundialização. Música Popular.

Comunicação:

A presente comunicação é uma síntese, no exíguo espaço que temos, de alguns dos resultados expostos em minha tese de doutoramento, intitulada *Do mangue para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira* (Mendonça, 2004), defendida na Unicamp, em julho de 2004.

A tese partiu da hipótese segundo a qual existe uma relação dialética entre as forças homogeneizantes da mundialização da cultura e a heterogeneidade de fontes de produção cultural local, tanto em termos de conteúdos como de construção de hegemonias e contra-hegemonias⁴. Considerou-se, como Appadurai (1994: 311), que uma das grandes questões relacionadas às interações globais é a das tensões entre homogeneização e heterogeneização cultural. Assim, em âmbito teórico, uma das motivações da pesquisa adveio da leitura de certa

⁴ Entendo, como Stuart Hall (2003), a cultura e a música populares não como um conjunto de conteúdos simbólicos específicos em resistência contra a modernização, mas como um campo de disputas pela hegemonia, no qual as significações culturais vão se transformando e cristalizando.

bibliografia sobre globalização ou mundialização da cultura, onde se encontram algumas lacunas quanto à comprovação empírica de certos postulados teóricos⁵.

Neste sentido, procurou-se uma ancoragem empírica que permitisse verificar a pertinência da hipótese. No que toca a escolha de um estudo de caso, há que se ressaltar o papel do acaso e da escuta visto que, por um lado, os processos criativos de ressignificação dos elementos culturais locais e globais encontram-se fora da esfera de controle do pesquisador e, por outro, a música constitui-se num objeto privilegiado para a investigação de tais questões, sobretudo contemporaneamente, por estar presente em todos os ambientes sociais⁶ e ser um dos elementos fundamentais de articulação das identidades e dos estilos de vida, em especial os juvenis (Connor, 1992; Featherstone, 1995).

Somando-se o acaso à escuta, a audição do CD *Da lama ao caos*⁷, de Chico Science & Nação Zumbi, e o contato as notícias que circulavam nos meios de comunicação sobre o desenvolvimento, desde o início dos anos 1990, de um movimento cultural chamado *manguebeat*⁸, no Recife, vieram consolidar o interesse por um estudo de caso específico, que parecia ter (e de fato tem) inúmeros elementos interessantes para pensar os desdobramentos da dialética entre o local e o global nos campos da identidade cultural em imbricação com a criação musical. Os dados etnográficos⁹ e a pesquisa documental em jornais, revistas e sites da Internet permitiram realizar a interlocução teórica pretendida¹⁰.

No momento, gostaria de concentrar-me em alguns aspectos musicais que fazem do movimento *mangue* – e, em particular, da banda mais representativa das sonoridades que, com ele, emergiu, a Nação Zumbi – uma manifestação *sui generis* dos desdobramentos da lógica da mundialização da cultura.

⁵ Como afirma Crane (2002: 1), “globalização tornou-se um assunto imensamente popular entre os cientistas sociais, apesar do fato de ser pobremente definida e difícil de pesquisar sistematicamente”.

⁶ “Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade” (Pinto, 2001: 223).

⁷ O impacto de *Da lama ao caos* não foi meramente pessoal. Pesquisadores e críticos musicais apontam o disco como grande inovação no conjunto da música popular brasileira da última década. Um indício desse fato foi a sua eleição, em 2004, como um dos “dez grandes álbuns da história da música brasileira” em votação organizada pelo Sesc Pompéia (Folha de São Paulo, 2005).

⁸ O marco simbólico do início do movimento foi assinalado pela publicação e distribuição para a imprensa do manifesto *Caranguejos com Cérebro*, em 1991, redigido por Fred Zero Quatro – compositor e vocalista de uma das bandas formadoras do movimento, a Mundo Livre S/A – com colaboração de Renato Lins – jornalista e DJ (Teles, 2000: 255).

⁹ A pesquisa empírica no Recife foi feita de maneira mais sistemática em dois períodos de cerca de um mês, em janeiro/fevereiro de 1999 e de 2001, períodos nos quais se desenvolveu a observação de shows e do carnaval, durante o qual acontece um dos festivais mais importantes para a *cena mangue*, o Recbeat. Também, nesses períodos, realizaram-se as entrevistas com músicos e produtores e recolheram-se depoimentos. Realizaram-se outras observações de shows, como a do festival Abril Pro Rock, em 2000, e de dois shows no exterior, além de outros realizados em São Paulo.

¹⁰ Peirano (1995) destaca a importância do trabalho de campo em antropologia como fonte de renovação e/ou refinamento de nossas hipóteses teóricas.

O *manguebeat* propôs uma interação criativa com as tradições locais, promovendo a inovação musical por meio da mistura com os gêneros internacionais, sobretudo como o *rock/pop*, o *funk*, o *rap* e o *dub*. Mesclando fontes diversas, utilizou (no caso de algumas bandas, de forma mais explícita) gêneros populares regionais até então pouco valorizados do ponto de vista sócio-simbólico – principalmente o maracatu, a ciranda e a embolada – visando à reinvenção e a “modernização”, mas sem estabelecer um projeto estético único ou ortodoxo, o que permitiu, também, a aglutinação de bandas com várias tendências em torno da idéia do *mangue*.

Além da valorização geral da produção cultural local, ao toda a cena recifense no âmbito nacional e em certos circuitos da cultura mundializada, o *manguebeat* fez com que os artistas e outros segmentos sociais do Recife, em especial os jovens de todas as classes sociais, voltassem mais o olhar para as tradições regionais, processo que está em sintonia com onda de revalorização das culturas populares tradicionais¹¹. Este fato contribuiu para reforçar a auto-estima e as identidades sociais vinculadas a essas heranças culturais antes residuais¹². A própria diversidade dessa herança passou a estar em foco e a ser valorizada como equivalente à riqueza cultural.

Isso ocorreu justamente pela liberdade com que o *movimento mangue* lidou com as tradições locais, tratando-as como cultura viva e presente no cotidiano, e não como folclore, tradição passada e fossilizada. As idéias de articular um “núcleo de pesquisa e produção de idéias pop”, conectar “as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop”, injetar energia nas “veias obstruídas” da cidade¹³, precisavam apenas de um pequeno impulso e o *movimento mangue*, com seu aspecto coletivista e com a valorização do “faça você mesmo”, contribuiu para fazer emergir a produção cultural que já se vinham formando na década anterior. Faltavam-lhes apenas os meios para ganhar visibilidade pública, que foram criados pela mobilização de significados profundamente enraizados no imaginário social da cidade do Recife. Assim, a relação que se estabeleceu entre as formas estéticas tradicionais e contemporâneas levou a uma maior proximidade entre gerações, estilos culturais tidos como antagônicos e movimentos socioculturais de diversos matizes, dinamizando todo

¹¹ O “reaparecimento” de certas tradições populares e a sua valorização pelos jovens dos meios urbanos podem ser vistos como parte de um conjunto de processos de construção identitária que, atualmente, vêm lançando mão de manifestações residuais da cultura popular “como recursos simbólicos na política das culturas” (Travassos, 2004:248).

¹² As noções de *residual* e *emergente* são utilizadas aqui no sentido que lhes confere Raymond Williams (1979).

¹³ Fragmentos do manifesto *Caranguejos com cérebro*, reproduzido no encarte do CD *Da lama ao caos*.

um setor de produção e difusão artística. Como diz Chico Science, “modernizar o passado é uma evolução musical”¹⁴. Nas palavras do pesquisador Philip Galinsky (1999: 161-162):

A fusão, pelo *mangue*, de traços, instrumentos e mesmo de costumes das tradições populares regionais com o *pop* contemporâneo estrangeiro re-caracteriza, sem dúvida, essas tradições populares como modernas – e o faz criticamente, sem deixá-las perderem suas identidades. Ao mesmo tempo, por meio da perpetuação da tradição moderna de usar elementos musicais estrangeiros no *pop* brasileiro, os grupos do *mangue* também reafirmam esses elementos modernos estrangeiros como sendo até mais tradicionais – ou seja, como parte da tradição brasileira. Este processo de interpretação, de acordo com o qual a distinção entre categorias estabelecidas é questionada, é um dos aspectos do *mangue* e da *cena* de Recife. O *mangue* poderia ser pensado como um retorno paradoxal ao tradicional através da modernização.

Um aspecto a chamar à atenção das considerações acima é o que Galinsky chama de incorporação crítica das tradições. Esta qualificação justifica-se pelo fato das diversas bandas ligadas ao movimento *mangue* integrarem os elementos tradicionais contextualizando-os no tempo e no espaço (de “Pernambuco falando para o mundo”, no alvorecer do 3º milênio). Assim, as formas musicais resultantes da mistura escapam ao pastiche e à paródia, formas comuns de manifestação da produção cultural dita pós-moderna. Contudo, talvez a definição do retorno ao tradicional através da modernização como “paradoxal” seja tributária de uma concepção do popular como algo “original” e pouco aberto à transformação. Nem tão paradoxal, eu diria, por dois motivos: 1) pelas transformações recentes nas paisagens sonoras globais; 2) pelo fato da música tradicional nordestina possuir características estéticas que se harmonizam facilmente com essas transformações.

Quanto ao primeiro motivo, é importante lembrar que dois processos ocorrem simultaneamente. Por um lado, há uma sobrecarga do sentido de audição, sobretudo no meio urbano, pela constante presença da música de todos os gêneros (junto com os mais diversos ruídos) em todos os espaços, com a constante repetição de canções de sucesso pelos mais diversos meios¹⁵. Por outro lado, a própria música ocidental tonal (de concerto) passa, há várias décadas, por um processo de esgotamento criativo, dando lugar a uma música pós-tonal; soma-se a isto a difusão do *pop/rock*, que acaba por trazer o retorno da música modal (pré-tonal), caracterizada pelo pulso (Wisnik, 1989). Quanto às características da música nordestina, Pinto (2001) já apontou para a sua grande plasticidade, força e possibilidade de diálogo com as formas contemporâneas (modais), sobretudo pelo uso da terça neutra.

¹⁴ Verso inicial de “Monólogo ao pé do ouvido”, canção de abertura do CD *Da lama ao caos*.

¹⁵ Não retomarei aqui, por motivos de espaço, a discussão exaustiva que faço na tese sobre a questão da “regressão da audição” e da possibilidade de apreciação/escuta da arte/música na dispersão, iniciada pela Escola de Frankfurt.

Unindo as duas questões, podemos perceber o potencial dinamizador das formas híbridas produzidas pelo *manguebeat*. A plasticidade das características estéticas da música nordestina favoreceram o processo de renovação (que alguns chamariam de “eticização da música) *pop/rock*.

Ao utilizar as paisagens sonoras mundializadas do *pop/rock*, o mangue tornou as sonoridades tradicionais mais facilmente audíveis para um conjunto alargando de segmentos sociais: os recifenses, sobretudo, os jovens de extratos populares, que têm uma memória da música local; as parcelas do público urbano em busca de novidades, nacionalmente, dentro do campo da MPB e, internacionalmente, no campo da *world music*; e os músicos em busca de renovação de seus processos criativos e/ou de expressão de suas identidades específicas (geracionais, étnicas, nacionais, regionais, locais etc).

Para concluir, retomo o título desta comunicação, que remete exatamente para as dimensões apontadas no seu curso. Por meio da produção de uma música vital, híbrida, que coordena as tendências mundializadas com as matrizes regionais, produziu-se uma música *pop* com “cor local” e projetou-se para o mundo um conjunto de manifestações populares que, assim, passaram de residuais a emergentes, afirmando identidades antes subalternizadas num cenário que as ressignifica como portadoras de grande potencial criativo e comunicacional.

Referências citadas

- Appadurai, Arjun (1994): “Disjunção e diferença na economia cultural global”. In: Featherstone, Mike (coord.): *Cultura global. Nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes: 311-327.
- Chico Science & Nação Zumbi. 1994. CD. *Da lama ao caos*. Chaos, Recife, Brasil.
- Crane, Diana. 2002. “Culture and globalization. Theoretical models and emerging trends”. In: Crane, Diana; Kawashima, Nobuo; Kawasaki, Ken’ichi (ed.): *Global culture. Media, arts, policy and globalization*. New York: Routledge: 1-25.
- Connor, Steven. 1992. *Cultura pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola.
- Featherstone, Mike. 1995. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel.
- Folha de São Paulo (Guia da Folha). 2005. “Orquestra Manguefônica recria ‘Da lama ao caos’”. São Paulo, 13 de Janeiro.
- Galinsky, Philip Andrew. 1999. *Maracatu Atômico: tradition, modernity and postmodernity in the mangue movement*. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Middletown; Connecticut, Wesleyan University.
- Hall, Stuart. 2003. “Notas sobre a desconstrução do ‘popular’” In: Sovik, L. (org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 247-264.

- Mendonça, Luciana F. M.. 2004. *Do manguê para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- Peirano, Mariza. 1995. "A favor da etnografia" In: *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: 31-57.
- Pinto, Tiago de Oliveira. 2001. "Som e música. Questões para uma antropologia sonora". *Revista de Antropologia*. 44/1: 221-286.
- Teles, José. 2000. *Do frevo ao manguêbeat*. São Paulo: Editora 34.
- Travassos, Elizabeth. 2004. "Por uma cartografia ampliada das danças de umbigada" in: Pais, José Machado; Brito, Joaquim Pais de; Carvalho, Mário Vieira de (coord.): *Sonoridades luso-afro-brasileiras*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais/ICS: 227-253.
- Williams, Raymond. 1979. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Wisnik, José Miguel. 1989. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.

“...mas pra eu poder usar essa flautinha...”¹⁶: deslocamentos nos rituais das flautas sagradas em grupos Ye-pâ masa no Alto Rio Negro

Beatriz Magalhães Castro

beatriz@unb.br (UnB)

Resumo: O presente trabalho reflete observações feitas em pesquisa de campo realizada em área indígena no Alto Rio Negro, num trajeto que incluiu São Gabriel da Cachoeira prosseguindo a Pari Cachoeira em região fronteira à Colômbia, num percurso de cerca de 1600 km através dos Rios Negro, Uaupés e Tiquié. Esta comunicação reflete ainda as observações feitas na cidade de Tupé, situada no estuário do Rio Negro, a 40 minutos de Manaus, em localização externa a área de demarcação. Nesta comunicação buscamos mostrar como a crescente iniciativa por parte da população indígena na preservação de sua cultura pode gerar atritos nas abordagens e processos epistemológicos, e como, no caso apresentado, a atuação de órgãos federais neste processo, especialmente a FUNAI e o IBICT, atuam em políticas desenvolvimentistas inconsistentes. Buscamos ainda demonstrar como tais fatores são evidenciados a partir de uma aproximação ao estudo interno do objeto de pesquisa: o ritual das flautas sagradas. Estes são acentuados nos deslocamentos destes rituais quando desenvolvidos fora da área indígena. Como conclusão, apresenta-se como campo de pesquisa o desenvolvimento de estudos comparados entre diversas etnias, aprofundando aspectos sobre a relação mítica e social estabelecida entre as mulheres e a prática das flautas. Busca-se ainda estabelecer simetrias com culturas para além das fronteiras geopolíticas atuais, num reordenamento de regiões transnacionais com práticas culturais comuns, demonstrando o vigor desta cultura existente antes da instauração de processos colonizadores.

Palavras-chave: Alto Rio Negro. Flautas sagradas. Ye-pâ masa. Etnografia. Deslocamentos.

O presente trabalho reflete observações feitas em pesquisa de campo realizada, de uma parte, em área indígena no Alto Rio Negro, num trajeto percorrido a barco iniciando-se em São Gabriel da Cachoeira, e prosseguindo num percurso de cerca de 1600 km, em direção a Pari Cachoeira em região fronteira à Colômbia, através dos Rios Uaupés e Tiquié. Neste trajeto, realizado no mês de outubro de 2005, foram visitadas cerca de 10 aldeias e povoados ao longo deste percurso, com objetivo de registrar diversas práticas musicais, principalmente aquelas realizadas por diversos anciãos ainda vivos habitantes nesta região. Esta comunicação reflete ainda as observações feitas numa continuação desta pesquisa, realizada no mês de fevereiro de 2006, na cidade de Tupé, situada no estuário do Rio Negro, a 40 minutos de Manaus.

Estas situações de pesquisa, referidas como A e B para efeitos da discussão aqui desenvolvida, buscam mostrar as seguintes questões ou problemas da pesquisa:

¹⁶ Comentário de Benvina Pankararu aqui numa analogia apropriada ao contexto deste trabalho. Pankararu, Benvina. Sons e rituais sagrados indígenas. In: *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Tugny, Rosângela, e Queiroz, Ruben. Org. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 321.

1. A crescente iniciativa por parte da população indígena na preservação de sua cultura e na objetivação de como este processo de preservação deve ser desenvolvido, e os possíveis atritos daí resultantes;
2. A atuação de órgãos federais neste processo, especialmente a FUNAI e o IBICT;
3. As prerrogativas e critérios utilizados no mapeamento etnográfico com foco no ritual das flautas sagradas; e,
4. Os aspectos evidentes de deslocamentos destes rituais quando desenvolvidos fora da área indígena.

Ao definirmos estas duas situações de pesquisa, que a princípio deveriam ser apenas complementares, foi possível observar uma situação interna inesperada por justapor duas formas diametralmente opostas da prática musical de um dos seus principais ritos, aquele das flautas sagradas.

Iniciativas indígenas: antecedentes e conseqüentes

Esta pesquisa foi iniciada na cidade de Brasília em julho de 2005, a partir de uma solicitação pelo líder Tukano, Álvaro Sampaio, feita através do professor Aryon Dall'Igna Rodrigues do Laboratório de Línguas Indígenas da UnB, para a realização de um registro etnográfico dos cânticos, rituais e demais práticas musicais executadas por seu pai, Casimiro Sampaio, um *bayá-kumú*¹⁷ da Aldeia Balaio, situada a 100km de São Gabriel da Cachoeira, AM. Naquele momento foram registradas cerca de 40 horas de cânticos e música instrumental, além de narrativas e algumas reflexões, no estúdio do Departamento de Música da UnB. As peças foram exclusivamente selecionadas por pai e filho, refletindo assim uma visão pessoal do que representava o repertório a ser gravado. Não foram poupados esforços técnicos para tal gravação, assim como foi utilizada a estrutura do estúdio para separar em dois canais a narrativa em língua Tukano - realizada pelo pai, e a correspondente tradução ao português - feita pelo filho.

A partir desta experiência foi feita uma solicitação à FUNAI por Álvaro, conhecido como Álvaro Tukano, para o apoio e financiamento de uma viagem exploratória ao Alto Rio Negro, com fins de registrar os principais rituais, assim como registrar em vídeo e fotografia os locais geográficos correspondentes àqueles citados nas narrativas míticas, especialmente aqueles da criação da humanidade. Esses locais incluíram, dentre outros, as seguintes localidades:

¹⁷ Músico-curandeiro, A apelação *bayá* refere-se grande mestre da música e dança, e *kumú* a curandeiro, homem da cura.

- Taracua: o pé do gigante que se constitui numa marca no forma de um pé impresso na pedra granítica que, segundo a cosmogonia *Ye'pâ-masa*, corresponde a alguns dos passos dados por antepassados de gigantescas proporções que se levantaram para ver a passagem da cobra-canoa¹⁸ em direção à metade do mundo;

- Cachoeira de Ipanoré: o buraco de onde surgiu o povo *Ye'pâ-masa*, que é um buraco redondo de cerca de 2,5 m de profundidade encontrado em meio às pedras de um trecho acachoeirado do rio Uaupés;

- O surgimento da noite: local onde contrariando as indicações do pai, Doétiro abre a caixa da noite, quando é criada a noite, os insetos e demais habitantes notívagos;

- Pedra das línguas: onde o barco fez uma parada e após muito consumo de *Kapí*, houve a separação das diversas línguas do tronco Tukano.

Estes aspectos ilustraram de forma única o conteúdo dos cânticos nas narrativas míticas nas quais a criação do povo *Ye'pâ-masa* é claramente descrito, ampliando o conhecimento duma visão geográfica particular, fundamental para a formação de uma identidade cultural deste povo.

Não desejo neste trabalho estender-me nos aspectos da cosmogonia, por maior interesse que apresentem. Dado o contexto exposto a seguir, e por tratar-se ainda de pesquisa não concluída, proponho focar-me nos problemas da pesquisa gerados em campo.

Primeiramente, alguns aspectos inusitados surgiram em torno das relações que podem (ou não) vir a se estabelecer entre os mundos indígena e não-indígena nas crescentes iniciativas encetadas pela população indígena na preservação de sua cultura, e sobretudo na objetivação de como este processo de preservação deve ser desenvolvido.

Nesta experiência tornou-se notória a rejeição por parte de nosso líder, Álvaro Tukano, de qualquer inferência ou reflexões de pontos de vista musicológicos ou mesmo antropológicos dos fatos ou das atividades observadas e nas quais pude participar: seja durante o consumo de alimentos e bebidas, seja nas práticas das danças e rituais, seja na execução dos instrumentos já que como flautista, tenho especial interesse na prática e execução desses instrumentos.

Apesar de feitos longos preparativos junto à FUNAI e à UnB, inclusive com longas reuniões para o estabelecimento do roteiro e do equipamento necessário, Álvaro aos poucos deixou claro que eu não estava ali em condição de etnógrafo ou musicólogo, mas sim como um de seus colaboradores, “sua equipe”, como fui muitas vezes apresentada nas comunidades

¹⁸ *Ye'pâ-masa*: bpek<-pirC (cobra do leite) ou bpek<-yukisi (cobra-embarcação).

onde chegava. A princípio pensei que fosse apenas uma estratégia diplomática para introduzir-nos nas comunidades, criando uma empatia e uma ação colaborativa. No entanto, no prosseguimento da viagem e no roteiro desenvolvido, foi tornando-se cada vez mais clara a sua visão sobre o trabalho a ser feito.

Se de uma parte eu gostaria de aprofundar-me em questões específicas, seja no fabrico dos instrumentos ou na execução dos mesmos - o que foi feito mesmo parcialmente desde o meu ponto de vista, o seu interesse era mais geral, dizendo respeito ao registro de locais geográficos, de alguns ritos e festas, mas, sobretudo, estava ele interessado numa exposição política e ideológica sobre a realidade indígena, visíveis na defesa da necessidade de exploração e de expansão do comércio nas terras indígenas, através de alternativas econômicas para aquela região. Embora não tenhamos chegado a visitar a localidade, fomos informados sobre a existência do lugar chamado Sete Lagos – situado perto da sua atual aldeia, Balaio, localizada à margens da BR-307, onde existiria a possibilidade extração de nióbio, importante mineral na fabricação de supercondutores e materiais rígidos, o que potencialmente poderia, segundo Álvaro, gerar bilhões de dólares.

Assim vi-me numa situação peculiar, partindo de uma expectativa de encontrar e ser exposta a uma riqueza “musical”, ver-me exposta a uma riqueza “mineral”! Embora evidentemente atribua um tom irônico a este fato, a realidade é que me vi demovida da condição de etnógrafo para a condição de jornalista ou “*video maker*”, registrando fatos em fotos. Assim, o registro etnográfico almejado por Álvaro faria parte de uma agenda que eu desconhecia? Seria esta a diferença do olhar proposto? Estávamos lá afinal para que, ou para quem?

Parceiros ativos e passivos: quem é que cuida de quem e do que?

Nesta abordagem vim sempre me referindo no singular, pois embora fizesse realmente parte de uma equipe de quatro pessoas, creio ter sido a única a sentir-me deslocada das minhas funções e objetivos iniciais propostos. A equipe oriunda de Brasília foi integrada ainda por Álvaro Tukano (que reside em Brasília e é funcionário da FUNAI), o representante da Coordenação de Pesquisas da FUNAI, Robson Batista, e a aluna Dora Galesso que realizava os registros sonoros, mas que também na condição de funcionária do IBICT, passou a promover um intenso estímulo para que fossem lá implantados recursos tecnológicos, como computadores e acesso a Internet, a partir de um “corredor digital” no âmbito da política desenvolvimentista de inclusão digital do atual governo, promovida pela atual presidência do IBICT.¹⁹

¹⁹ Disponível em www.ibict.br

A primeira vista pode-se concluir que a equipe então formada não era exatamente uma equipe, pois, e isso ficou cada vez mais claro ao longo da viagem, cada um possuía um objetivo, um paradigma, um enquadramento conceitual e mesmo uma agenda pessoal completamente diversa, sem que houvesse uma direção mantida ao longo do trabalho de campo.

Os dois órgãos financiadores, a FUNAI e a UnB, tampouco se encontravam em sintonia. A UnB, personificada através do meu trabalho de registro etnográfico, foi posta em um nível secundário aos objetivos e agendas pessoais, primeiramente na própria abordagem de Álvaro Tukano, que na realidade impunha uma agenda e um itinerário específico, inclusive determinando o tempo que dispúnhamos para estarmos em contato com os próprios objetos de estudo. A FUNAI, por outro lado, num intuito de colaborar com o indígena, não demonstrava ter uma definição muito precisa sobre o que entendia ser “levantamentos, análises, estudos e pesquisas científicas sobre o índio, visando a preservação das culturas e a adequação dos programas assistenciais”²⁰, não tendo qualquer inferência na dinâmica dos processos sendo estabelecidos, nem dos objetivos a serem cumpridos.

De outra parte, o surgimento de uma agenda paralela do IBICT tampouco colaborou no andamento da pesquisa. Isto se deu principalmente através de numa assimilação e adesão por parte de Álvaro Tukano às propostas de implantação da rede de computadores. No entanto, não se tornaram claros os motivos deste deslocamento do foco e objetivos iniciais da pesquisa: quando primeiro proposto por Álvaro no âmbito do Departamento de Música, e depois, quando esta foi desenvolvida em campo, quando se revela uma outra configuração e dinâmica de objetivos.

Assim restam várias questões: Qual terá sido o objetivo primeiro do próprio solicitante? Como esta visão foi modificada, a partir de quais dados e fatos, ou poderia esta já existir de forma latente sem meu conhecimento? Afinal, que motivações reais movem Álvaro Tukano?

Estas questões remetem a várias questões mais abrangentes, mas para fins deste relato, remeto à discussão sobre o papel que deve ser desenvolvido por pesquisadores não-indígenas neste contexto. Somos desejáveis, ou até que ponto devemos (ou não) criar estrutu-

²⁰ A competência da FUNAI, como estabelecida nos seguintes termos: A Fundação Nacional do índio – FUNAI, Fundação Pública, instituída em conformidade com a Lei nº 5.371, de 5 de dezembro de 1967, vinculada ao Ministério da Justiça, nos termos do artigo 1º do Anexo I do Decreto nº 564 de 8 de junho de 1992, combinado com o artigo 2º, inciso V, do Anexo I do Decreto nº 761, de 19 de fevereiro de 1993, com sede e foro no Distrito Federal, jurisdição em todo o Território Nacional e com prazo de duração indeterminado, tem por finalidade: (...) IV - IV - promover levantamentos, análises, estudos e pesquisas científicas sobre o índio, visando a preservação das culturas e a adequação dos programas assistenciais. Disponível em <http://www.mj.gov.br/institucional/estrutura/Funai.htm> Acesso em 12/01/2006.

ras para que os mesmos desenvolvam as suas próprias estruturas? Mas em que bases? Fornecemos os equipamentos e treinamento e deixamos que o contexto se aproprie do conteúdo a ser estudado? Não estaríamos de qualquer forma fornecendo métodos de trabalhos próprios a não-indígenas?

Na ótica de Álvaro, a proposta do IBICT – que deveria ser mais bem avaliada e discutida pela comunidade acadêmica - de instalação dos computadores, representou um passo na conquista de uma autonomia na qual se prescindia do branco na condição de intermediador. A visão de Álvaro é que não “*precisamos nem de padre nem de antropólogos*”. Assim, da condição de um participante tornei-me um acessório provido de recursos tecnológicos, numa inversão da relação, o que no mínimo me é muito intrigante por apresentar novos *sets* de reflexão sobre o estudo e a atuação etnomusicológica.

Poderíamos formular ainda algumas perguntas: quem vai estudar o que e como? Quais são as atribuições da FUNAI no campo das pesquisas e da preservação da cultura? Devemos evitar o acesso e deixar que os próprios índios construam a sua memória? Será o trabalho investigativo algo a esse ponto inútil para o conhecimento e valorização da cultura indígena? Que fazer, elaborar ou abandonar? Que papéis podem ser exercidos por algumas agências quando estas promulgam políticas desenvolvimentistas à revelia de processos ênicos necessários para a assimilação de novas estruturas? Em que se transformará a cultura do Alto Rio Negro com a implantação de um “corredor digital”?

A sacralização no complexo das flautas sagradas

No âmbito desta comunicação gostaria de abordar especificamente aspectos sobre o ritual que envolve a execução das flautas sagradas de forma a melhor delinear como tais cenários podem se tornar complexos quando analisados a partir de uma abordagem interna de determinados objetos de estudo.

O meu primeiro contato com as flautas sagradas ocorreu durante o II Encontro da ABET, em Salvador, numa comunicação de Acácio Tadeu Piedade, cuja dissertação de mestrado foi centrada nas práticas musicais do povo *Ye'pâ-masa*.²¹ Como flautista desconhecia esta prática musical de flautas indígenas no Brasil.

Em 2005, quando surge a solicitação de Álvaro Tukano, pude enfim ter acesso à dissertação de Piedade (1997), além de vários outros textos correlatos. No entanto, apesar de uma ampla atuação política e uma vivência social fora da área indígena de vários anos, Álvaro

²¹Mestrado em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação de Rafael José de Menezes Bastos, 1997.

Tukano não pareceu muito interessado no trabalho de Piedade, referindo-se ao seu orientador, Prof. Rafael Menezes Bastos, como um “baiano simpático que tocava violão.” Nestas reações e exemplos, que me surpreenderam naquele momento, pergunto-me, no entanto se estas provocações e tensões não seriam inerentes às relações e processos etnográficos estabelecidos entre pesquisadores e os objetivos de pesquisa. Por fim, a pesquisa é de interesse de quem?

Prosseguindo no trabalho esbarrei num problema fundamental concernente à participação das mulheres nos rituais envolvendo a prática das flautas sagradas. Tal proibição é relatada em Piedade (op.cit.) que por respeito a esta proibição, sequer reproduz em sua dissertação imagens das flautas, deixando-me de qualquer forma frustrada. No entanto, a vontade de Álvaro Tukano em levar a termo a expedição ao Alto Rio Negro, o leva a prometer-nos uma audição e participação no ritual das flautas sagradas, com os devidos preparos, jejuns e proteções, para que eu não sofrera males ou mesmo morresse numa exposição ao poder destas flautas.

Esta proibição é verificada em outras regiões e etnias diversas, sugerindo um campo comparativo de estudo. Por exemplo, entre os Mehinako no Xingu, a mulher que for observada ouvindo uma flauta está sujeita a ser morta ou violentada pelos homens da aldeia.²² Outros relatos ampliam ainda este problema, como verificado por Beudet (2006):

Desde o Norte, desde o Canadá até os Andes, (...) ou por exemplo entre os Mapuche do Centro-Sul do Chile, as mulheres não tocam instrumentos de sopro. (Beudet, In: Pankararu, Benvina, op.cit.)

No entanto verificou-se, sobretudo a partir dos relatos colhidos junto ao líder Henrique Castro em Pari Cachoeira, que o ritual do *miriá-põ'ra* consistia na mais alta celebração deste povo, motivando os missionários, sobretudo os Salesianos atuantes na região, a sua total proibição por atribuir-lhe propriedades do demônio. Este fato explica a aparente inexistência desta prática e destes saberes em determinadas aldeias, pela simples perda, seja dos instrumentos, seja das pessoas detentoras destes saberes.

No ritual celebrado na nossa chegada em Pari Cachoeira, ponto extremo do nosso destino, foi possível registrar uma narração ritualizada das partes mais antigas dos relatos míticos da criação do povo *Ye'pâ-masa*, cujos episódios ocupam a parte central destes relatos. Neste momento foi descrito como, num tempo anterior àquele da dominação dos homens, as mulheres possuíram as flautas, mas mesmo não sabendo utiliza-las, causavam a inveja e a submissão dos homens. No entanto, os homens, explorando a vaidade das mulheres, conse-

²² Aruyuí Mehinaku, relatos pessoais. Brasília, março a maior de 2006.

guem recuperar as flautas e os seus poderes passando a escondê-las submersas nas águas dos igarapés, e difundindo a sua proibição da sua audição ou visão por mulheres e crianças.

Este fato indicaria um temor por uma nova perda destes instrumentos às mulheres. Por exemplo, tal proibição é arraigada na prática iniciática dos jovens, como me foi relatado por um membro do grupo Tuyuka já na segunda fase da pesquisa (situação B). Nesta cerimônia os meninos jovens são surrados com chicotes de bambu em frente às flautas, para que vejam os instrumentos, mas saibam guardar o segredo e não revela-lo às mulheres, dando-lhe uma conotação de um castigo antecipado.

Esta disputa por um predomínio social de caráter sexista, por sua vez conferido a partir de um instrumento musical, leva a tecer analogias entre este instrumento e as acepções fálicas atribuídas a imagem da flauta. A disputa já não mais seria pela flauta, mas sim pelo falo, aqui possivelmente entendido como forma de predomínio social, mas também sob forma de predomínio sexual: o ato de obstruir o contato das mulheres com o instrumento teria a função primária de fazê-las ignorar a sua existência, mas por outro lado, poderia também exercer uma função mais complexa fazendo desejá-lo intensamente pela curiosidade gerada.

Des-ritualização e práticas das flautas: o contexto de Tupé, AM

Não é possível afirmar se o ritual das flautas sagradas é ainda praticado nas principais localidades visitadas como foi esperado (Balaio, e Pari Cachoeira), ou se foram guardadas por ser do sexo feminino, ou por alguma outra razão desconhecida. Durante a situação A de pesquisa (em terras indígenas na bacia do Uaupés), não pudemos escutar ou ver qualquer instrumento relativo ao Jurupari. Nos *dabacuris* realizados foi possível ouvir as flautas de pã, ou cariço em língua geral, assim como o *japurutú*, a flauta-mosca, o *mawaku*, além dos instrumentos de percussão (bastões de ritmos e chocalhos), e tambores.

No entanto, por razões que ainda restam por esclarecer, seja em atendimento às promessas feitas, seja pelas modificações e adequações aos objetos de pesquisa, fui convidada, numa continuidade da pesquisa inicialmente patrocinada pela FUNAI em atendimento à solicitação de Álvaro Tukano, para finalmente conhecer as flautas sagradas.

Nesta situação B, o contexto da pesquisa era totalmente diferente daquele da situação A, pois se situava fora das terras indígenas, a 40 min. de barco de Manaus, onde supostamente um grupo Desano realizava rituais com as flautas sagradas, aos quais poderia finalmente assistir.

Após uma viagem sob forte chuva no Rio Amazonas até um pouco acima do Rio Negro chegamos à localidade de Tupé onde em pouco tempo percebeu-se o contexto onde eram

realizados tais rituais. Tupé é uma localidade ambientalmente protegida mas que vem sendo ocupada irregularmente por indivíduos de classe-média que ali constroem casas de veraneio. Existe uma escola pública de ensino fundamental, e a população é dividida num grupo multirracial e num grupo de indígenas que residem em duas malocas pertencentes ao grupo Desano. Ambos os grupos convivem sem atritos, apenas existe uma rivalidade entre estes na disputa pelos turistas, estrangeiros e brasileiros, que chegam à região muitas vezes hospedados nos grandes hotéis e *resorts* como o *Jungle Lodge* entre outros.

Os rituais são encomendados pelos turistas através de “agentes” de turismo que fazem contato através do celular dos dirigentes de cada maloca. Uma apresentação pode custar ao turista individualmente cerca de R\$60,00, mas chegam aos bolsos dos índios cerca de R\$100,00 por cada apresentação ao um grupo de pelo menos 10 pessoas. Estas apresentações podem se repetir mais de uma vez a cada dia, e envolve todo o grupo familiar, inclusive adolescentes e crianças, e até os bebês. A preparação constitui-se em vestuário (para mulheres su-tiãs de casca de coco, saia de fibras, colares e pulseiras; para os homens uma bermuda coberta por material fibroso, além de cocares e chocalhos), e pintura corporal em tons de preto (carvão) e tijolo (urucu). As crianças e adultos de todas as idades vestem-se de igual forma.

O repertório inclui a totalidade das flautas e instrumentos acima descritos, mas também um par de *jurupari* que é anunciado em alto e bom som como raridade e especialidade jamais vista, como forma de abrilhantar a performance e surpreender a assistência.

Perguntado se sabia sobre a sacralidade das flautas e a proibição da sua exposição às mulheres, o líder, Raimundo Vaz respondeu-me que estes exemplares não estavam “iniciados” portanto eram livres para uso em contextos os mais diversos. Quanto ao processo ali engendrado e a possível perda das tradições de determinadas práticas, Raimundo Vaz respondeu que “a flauta me foi dada e como líder do meu grupo, e como *bayá* posso utilizá-la, pois o poder das flautas existe apenas se esta for iniciada”.

Desta forma, e resguardado por estes argumentos o Seu Raimundo em poucas horas desfez toda uma trajetória do seu povo ao utilizar o *jurupari* naquele contexto, com fins comerciais, sim, mas como meio de subsistência do seu grupo familiar.

Assisti a várias demonstrações, seja no âmbito das apresentações turísticas, seja no âmbito de execuções solicitadas para fins das gravações realizadas.

Esta situação B (em área não-protégida), claramente em contraste com a situação A (em terras indígenas), resultou no entanto num desenvolvimento de uma forte prática musical entre as crianças. Segundo me foi explicado, este por sua vez foi resultado do esforço do aprendizado de alguns dos filhos do S. Raimundo, que quando lá chegaram, não sabiam tocar

cariço mas precisavam de alternativa de renda para a família. A situação como um todo fomentou uma dada competitividade, seja entre crianças e adultos, seja entre as próprias crianças, sendo possível assistir às crianças entre 5 e 11 anos executarem as cações no *cariço* de praticamente todo o repertório (mais difícil) dos adultos.

Por esta prática estar vinculada a um exercício musical de certa forma profissionalizado, o interesse destes músicos por expansão do seus conhecimentos e pela disseminação da sua prática musical tornou-se evidente, tendo-me sido solicitado inclusive a transcrição das peças para partitura musical, o que vem sendo realizado.

Neste contexto foi possível identificar as estruturas básicas de uma pequena escola de música, tendo as crianças inclusive conhecimento e proficiência na construção de instrumentos musicais. Acompanhei um menino de 11 anos passo-a-passo na construção de um *cariço*, desde a seleção e corte do bambu, até a perfuração e acabamento do instrumento. A experiência foi igualmente acompanhada com o grupo dos adultos, tendo sido todo o processo registrado em vídeo.

Os processos de construção de instrumentos foram particularmente importantes. Estes incluíram outras flautas e foi possível aprofundar sobre alguns aspectos organológicos dos instrumentos reveladores da forma de obtenção das alturas (perfurações nos instrumentos) que são calculados a partir da utilização de medidas e proporções do corpo humano, especialmente nas proporções dos intervalos dos ossos dos dedos das mãos (metacarpo, falange proximal e falange distal). Esta prática é desenvolvida a partir de uma proporção matemática natural, próxima às proporções áureas, presente no corpo humano, que neste caso é também geradora de uma escala musical.

Considerações finais

Embora não se tratar de pesquisa concluída, busco nesta comunicação suscitar novamente a discussão a respeito das aproximações entre o etnomusicólogo e seu objeto de estudo, especialmente em circunstâncias singulares nas quais os campos de ação passam a ser controlados por terceiros, sobretudo quando este terceiro elemento é membro e líder da comunidade, neste caso uma comunidade indígena, onde a pesquisa foi desenvolvida.

Outro aspecto inusitado é a conceitualização inicial que gerou um estudo sistemático, mas que veio revestida de conotações políticas e ideológicas que interferiram no processo de pesquisa. Cogito neste momento dar continuidade a esta pesquisa a partir da análise dos materiais obtidos, mas sobretudo a partir de um contato renovado com outros grupos que detenham os saberes desta atividade como ritual e prática social, pelo menos para que num primeiro

momento possam ser desenvolvidos elementos comparativos entre diferentes grupos tukano do Alto Rio Negro.

Apresenta-se ainda a perspectiva, como campo de pesquisa, do desenvolvimento de estudos comparados entre outras etnias buscando estabelecer um mapeamento da prática do complexo das flautas assim como de outros aerófonos de construção similar no país. Esta pesquisa comparada poderá aprofundar aspectos da relação mítica e social estabelecida entre as mulheres e a prática das flautas no âmbito de estudos de gênero, numa tentativa ainda de se estabelecer simetrias com culturas para além das fronteiras geopolíticas atuais, num reordenamento de regiões transnacionais com práticas culturais comuns. Com a ampliação dos dados seria portanto possível identificar os diversos grupos e as diversas formas desta prática, estabelecendo novas conexões entre os diversos grupos indígenas dispersos no território brasileiro e adjacências, demonstrando o vigor desta cultura existente antes da instauração de processos colonizadores.

Referências citadas

- Beudet, Jean-Michel. 1982. “Musiques d’Amérique Tropicale: Discographies Analytique et Critique des Amérindiens des Basses Terres”. *Journal de la Société des Américanistes*, 68:149-203.
- _____. 1983. *Les Orchestres de Clarinettes Tule des Wayãpi du Haut Oyapock*. Dissertação de Doutorado em Antropologia, Université de Paris X.
- _____. 1993. “L’ Ethnomusicologie de l’ Amazonie”. *L’ Homme*, 126-128: 527-533.
- BÉKSTA, Casimiro Jorge. 1967. Experiências de um pesquisador entre os Tukano, *Revista de Antropologia*, 15/16, São Paulo: USP, pp.99-110.
- _____. 1969. Problemas de comunicação na pesquisa antropológica, *Revista de Antropologia*, 17/20, São Paulo: USP, pp.59-68.
- Cabalar, Aloísio. (Org.) 2005. *Peixe Gente no Alto Rio Tiquié*. São Paulo: ISA.
- Cooley, Timothy J. 1997. “Casting Shadows in the Field: An Introduction”. In: G. F. Barz e T. J. Cooley (eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York/Oxford: Oxford University Press. pp. 1-19.
- Gallois, Dominique T. e Carelli, Vincent. 1995. “Diálogo entre Povos Indígenas: A Experiência de Dois Encontros Mediados pelo Vídeo”. *Revista de Antropologia*, 38(1):205-259.
- Lasmar, Cristiane. 2002. De volta ao Lago de Leite. A experiência de alteridade em São Gabriel da Cachoeira (Alto Rio Negro). Rio: PPGAS/Museu Nacional/ UFRJ. 281 p. (Tese de Doutorado).
- Pankaruru, Benvina. Sons e rituais sagrados indígenas. In: *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Tugny, Rosângela, e Queiroz, Ruben. Org. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 321.
- Pereira, João José de Félix. 1995. *Morro da Saudade: A Arte Nãndeva de Fazer e Tocar Flauta de Bambú*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Piedade, Acácio Tadeu de C. 1997. *Música Yepamasa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina.

Rodrigues, Aryon Dall'Igna. 1986. *Línguas Brasileiras: Para o Conhecimento das Línguas Indígenas*. São Paulo: Edições Loyola.

O samba no Rio de Janeiro, entre “tradição” e “industrialização”

Flavio Silva

flazil@terra.com.br

Resumo: Tentativa de definir mudanças em práticas tradicionais de músicas folclórico/populares, ocorridas com o incremento da gravação de discos (sobretudo após a gravação elétrica) e da radiodifusão.

Palavras-chave: Samba. Tradição. Disco. Radiodifusão.

Em *Na roda do samba* (1933), Francisco Guimarães, o “Vagalume”, pergunta: “ONDE NASCE O SAMBA?” (p. 30). A resposta que ele dá é bastante difusa e começa com a discutível afirmação segundo a qual esse nascimento ocorre “Lá no alto do Morro”, para, a seguir, descrevê-lo de uma forma que lembra a composição de obra musical que tem um compositor bem definido.

Em seguida, Vagalume faz outra pergunta, à qual também responde (p. 30-31):

ONDE MORRE O SAMBA?

No esquecimento, no abandono a que é condenado pelos sambistas que se prezam, quando ele passa da boca da gente da roda, para o disco da vitrola. Quando ele passa a ser *artigo industrial* – para satisfazer a ganância dos editores e dos *autores de produções dos outros*.

O *Chico Viola*, por exemplo, é autor de uma infinidade de sambas e outras produções que agradaram, saídas do bestunto alheio... [...] Eis porque o samba MORRE na roda, quando passa para o disco da vitrola.

Morre, porque os seus divulgadores não fomentam as ambições incontidas e revoltantes dos industriais exploradores!

Quem foi o precursor da indústria do samba?

O Donga com uma assimilação denominada – “PELO TELEFONE”.

Nessa resposta, Vagalume refere-se ao grupo de sambistas – à “roda de (ou do) samba” –, e não, propriamente, ao samba-de-roda, ou ao samba de partido alto. No Rio de Janeiro, essas duas práticas entraram em decadência, ou, pelo menos, perderam muito da visibilidade que tinham, a partir da gravação elétrica, em 1927, que consolidou a aliança do disco com a radiodifusão nascente. Essa aliança ganhou extraordinário impulso com a adoção do modelo de rádio comercial paga por anúncios, trazido dos EUA, em vez do modelo europeu de rádio estatal, dito educativo, pago por contribuições dos proprietários de aparelhos de recepção e defendido, entre outros, por Roquete Pinto.

É curioso observar, no texto citado, que Vagalume se refere apenas ao disco, e não à sua aliança com a radiodifusão, criticada por Luciano Gallet no artigo “Reagir”. Nesse texto, o compositor disparou violento manifesto em defesa da verdadeira música, contra a música de “mau gosto” difundida por “Diretores-Artísticos [que] recebem os pacotes de discos [...], e como isso representa negócio, lucro, anúncio, atiram aquilo tudo à boca do microfone”.

Pareceu-me interessante tentar entender como aquela aliança contribuiu para a decadência, ou perda de visibilidade, de práticas tradicionais como o samba de roda ou o samba de partido alto no Rio de Janeiro, e, de certo modo, no Brasil. Ao contrário do que fez Vagalume, essa busca de entendimento recusou basear-se em critérios de valor. Cheguei, assim, à elaboração de uma tabela do tipo “antes” e “depois”. As mudanças assinaladas apontam no sentido de uma descontinuidade ou ruptura de procedimentos e de mentalidades, que afetam tanto aquelas duas práticas, como outros gêneros musicais nas áreas folclórica e popular-urbana.

Possíveis continuidades podem ser buscadas mediante outras abordagens dos mesmos parâmetros, ou mediante novos parâmetros. Penso, particularmente, nas abordagens de Carlos Sandroni em *Feitiço Decente*.

Lembro o notável diálogo narrado por Sérgio Cabral, quando Donga diz a Ismael que samba é “Pelo telefone”, e Ismael responde que não, pois essa obra é um maxixe. Donga, então, pergunta a Ismael o que é samba, e este responde com “Se você jurar”, ao que Donga replica que essa obra não é samba, mas marcha. Ouvindo as gravações originais dessas obras, percebe-se que os dois músicos têm razão, cada um à sua maneira.

A tabela proposta baseia-se em estudos sobre samba da autoria de autores consagrados e nos trabalhos que redigi envolvendo o “Pelo Telefone”. A realização desses trabalhos incluiu a audição de discos comerciais e, muito especialmente, de duas gravações feitas no morro da Mangueira, Rio de Janeiro, por mim copiadas, há cerca de 43 anos, do acervo da então Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

É óbvio o caráter esquemático dessa tabela. Ainda assim, ela parece evidenciar a impossibilidade de se falar de samba como uma entidade única. Também parece deixar claro que a “industrialização” incriminada por Vagalume contribuiu para propiciar criações muito mais brasileiras do que afro-brasileiras.

Referências citadas

Gallet, Luciano. 1930. “Reagir”. *Weco*, março.

Guimarães, Francisco (dito Vagalume). 1978. *Na roda do samba*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funnarte.

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

Silva, Flavio. 1983. “1917 – Questão social e carnaval”. *Informativo Funarte*, março.

Silva, Flavio. 1975. *Origines de la samba urbaine à Rio de Janeiro*. Mestrado. Paris: École des Hautes Études em Sciences Sociales.

Silva, Flavio. 1978. “*Pelo Telefone* e a história do samba”. *Cultura*, Ministério da Educação e Cultura, Brasília, ano 8, n. 28.

TABELA – Da “tradição” à “industrialização”

	Samba de partido alto / Samba de roda	Samba “industrializado”
1	“Samba” é uma função/festa/divertimento (“o samba que você me convidou”, no dizer de Noel)	“Samba” é um gênero musical multifacetado
2	O samba é feito para ser vivido pelos que o fazem, no espaço/tempo em que está sendo feito	O samba é feito para ser ouvido e/ou dançado, em diferentes espaços e tempos, por pessoas sem relação com quem o faz
3	O samba/festa/função/divertimento acabar não tem limite de tempo para acabar	A duração do samba é ditada pelo tempo disponível no lado do disco 78 rpm de 10 polegadas
4	A introdução é desnecessária	A introdução passa a ser indispensável
5	Não há arranjador	O arranjador é garantia de um produto “bem acabado”
6	Os dançarinos se sucedem no centro da roda, que não sai do lugar; não há pares enlaçados.	Nos salões, a regra é a dança de pares enlaçados; nos desfiles, a movimentação toma feições de marcha
7	As escalas tetratônicas e pentatônicas, de procedência negro-africana, são substituídas pela heptatônica e pelo tonalismo europeus; as funções tonais se limitam ao diálogo tônica-dominante-tônica	À medida que “o samba civiliza-se”, ele alarga seu âmbito tonal e integra práticas harmônicas do choro, com modulações e acordes mais complexos
8	O instrumental é à base de percussões e de palmas, e pode estar limitado a objetos de uso cotidiano	O instrumental é, sobretudo, de cordas e de sopros; o disco ainda não permitia grande abertura a percussões
9	Um coro disposto em roda canta estrofe fixa, a “primeira”; um solista improvisa a “segunda”	O coro é dispensável. O que interessa é o solista, cantando tanto a “primeira” como a “segunda”
10	Durante um samba/festa, podem ocorrer várias sucessões de “primeiras” e de “segundas”, ambas com diferentes melodias e textos	Só há duas melodias: a da estrofe (com texto variável) e a do refrão (com texto fixo), além da melodia da introdução
11	O coro canta em uníssono ou em vozes paralelas; seus integrante pode fazer movimentos contrários ou variações melódicas, ou, ainda, entoar o que lhes vier à cabeça	O coro, quando aparece, é em geral a uma só voz, ou em terças; ele deve (cada vez mais) cantar o que foi definido pelo arranjador
12	A melodia da “primeira”, cantada pelo coro, deve ser conhecida de todos os participantes e/ou facilmente entoável; ela dá alguma preferência aos graus disjuntos. A melodia da “segunda”, improvisada pelo solista, tende a ser entoada num <i>parlato</i> ou “falar cantando” que dá alguma preferência aos graus conjuntos	A diferença (que penso ser) tradicional) entre “primeira” e “segunda”, quanto à utilização de graus conjuntos e disjuntos, tende a desaparecer, particularmente quando se considera que as duas partes são cada vez mais compostas e/ou cantadas por músicos profissionais
13	A estrofe fixa, do coro (a “primeira”), aparece antes da estrofe improvisada pelo solista (a “segunda”)	A estrofe de texto variado tende a aparecer antes da estrofe de texto fixo.
14	Os textos da “segunda”, improvisados, versam, em geral, sobre a vida e as experiências do grupo, tratadas diretamente ou de forma metafórica, e podem nada ter a ver com o da “primeira”.	O texto não pode se restringir ao imaginário de uma comunidade; ele deve contar uma história coerente, para alcançar uma generalidade que interesse ao público anônimo dos compradores de discos e ouvintes de rádio.
15	As estrofes improvisadas tanto podem desenvolver um mesmo assunto como não ter nenhuma relação entre si. O que importa não é a coerência de seus textos ou o tratamento “lógico” de determinado assunto, mas a habilidade do improvisador	As estrofes variáveis e a fixa ocupam-se, de preferência, do mesmo assunto, para que seus fruidores ausentes percebam alguma coerência e sentido na obra. A temática amorosa é um dos recursos mais utilizados para conferir essa coerência ao samba industrializado
16	O solista pode variar a melodia que entoa, em função do texto ou da vontade de variar; ele pode, mesmo, cantar outra melodia, em vez da padrão	As apresentações das melodias das duas estrofes tendem a ser cada vez mais iguais; as variações são muito reduzidas
17	Não há “compositor” nem preocupação de criar algo “novo”. A regra é utilizar padrões musicais e literários definidos pela comunidade. Os grandes improvisadores são louvados mais pela agilidade na utilização desses padrões do que por criarem algo novo	O texto e a música exigem autor que ofereça algo diferente do que é feito por outro(s) autor(es), para que uma produção mereça ser difundida e/ou adquirida. Essa exigência favorece, num primeiro momento, a apropriação de músicas mediante venda ou roubo
18	Não há obra musical, e sim processos musicais	Cada samba é uma obra musical

O Pagode caipira de Tião Carreiro

João Paulo do Amaral Pinto

jpamaral21@yahoo.com.br (UNICAMP)

Resumo: Com este trabalho, pretende-se focar uma das principais características de Tião Carreiro como instrumentista de viola: o gênero denominado pagode caipira, ritmo resultante de uma combinação polirítmica entre uma sofisticada batida executada na viola com outra no violão e que está presente em boa parte da discografia do artista. Buscaremos elucidar quais os elementos e quais matrizes musicais estão presentes nas composições e interpretações desses pagodes, observando de que maneira Tião se utiliza destes recursos na viola para compor sua linguagem musical específica.

Palavras-chave: Música popular. Cultura popular. Música caipira. Viola caipira.

O violeiro mineiro Tião Carreiro (José Dias Nunes, 1934-1993) foi um artista que ao mesmo tempo conquistou notória projeção no segmento sertanejo como cantor e compositor de sucesso e representou uma importante referência como solista de viola caipira para importantes violeiros como Renato Andrade e Almir Sater, além de influenciar outras gerações de músicos que até hoje redescobrem suas gravações. Sua maneira de tocar e seu domínio técnico da viola são revelados freqüentemente nas introduções e solos de suas canções, muitas delas baseadas nas matrizes e gêneros caipiras como cururus, cateretês, guarânias, modas-de-violão, sambas caipiras, e principalmente nos pagodes caipiras, o que o levou a ser conhecido como o “Rei do Pagode”.

Pagode caipira, pagode de viola ou simplesmente pagode, são denominações de um mesmo gênero musical provavelmente criado pelo próprio Tião Carreiro a partir de uma combinação muito peculiar de matrizes diversas, e que se caracteriza principalmente pela combinação polirrítmica entre uma batida (maneira específica de se tanger as cordas, “levada”) sofisticada executada na viola com outra no violão. Abaixo, uma das variações da batida da viola no pagode mais utilizadas por Tião Carreiro e o respectivo acompanhamento rítmico do violão (denominado “cipó-preto” por alguns violeiros), por vezes realizado por seu parceiro Pardinho (Antônio Henrique de Lima, 1932 - 2001):

figura 1: Batida da viola e do violão no pagode.

♩ = 96 a 120

rasqueado *a m i*

Viola
afinação:
Cebolão
em Ré
maior

Violão

(↑ batida descendente ↓ batida ascendente x batida abafando as cordas com ruído)

The image shows a musical score for Viola and Violão. The Viola part is in 2/4 time, key of D major, with a tempo of 96 to 120. It features a 'rasqueado' (strummed) pattern with 'a m i' (Ami) notes. The Violão part shows a rhythmic pattern with chords A7 and D. The score includes a guitar tablature for the Viola, showing fret numbers and string numbers (T, A, B). The legend indicates that ↑ represents a descending stroke, ↓ represents an ascending stroke, and x represents a muted stroke.

Existe um debate acerca da autoria e da própria origem deste gênero que até a década de sessenta não era identificado e reconhecido como tal no segmento sertanejo. Quanto à sua autoria há, por exemplo, alguns relatos de que seria mesmo Tião Carreiro o criador deste gênero em 1960 na Rádio Cultura de Maringá (PR) – ele o teria mostrado aos compositores Lourival dos Santos e Teddy Vieira, que o batizaram de “pagode” já que o caráter rítmico lembrava a ocasião das festas, bailes e cantorias caipiras do interior, também chamados de pagodes, fandangos, cateretês, etc. “Primeiro gravei uns acordes de violão e depois os mesmos acordes de trás para frente na viola”, explicou o violeiro sobre a criação do gênero (Nepomuceno, 1999: 341; Sant’Anna 2000: 99). Apesar de ser difícil negar a relação entre Tião e a criação do pagode, não podemos ignorar uma possível participação ou, ao menos, contribuição para a fixação deste gênero tanto dos seus parceiros nas duplas que formou (como Pardiño, Carreirinho, etc) quanto dos letristas como Lourival dos Santos e Teddy Viera, e de músicos envolvidos na sua carreira como Zorinho (Osório Ferrarezi, hoje conhecido por Itapuã e que participou dos arranjos seu primeiro LP *Rei do Gado*, em 1961) e mais tarde, o violeiro Bambico (Domingos Miguel dos Santos, participou de gravações de Tião, inclusive gravando viola em seu lugar). Se criador ou não, Tião certamente foi o maior popularizador e divulgador do pagode de viola, que após suas gravações de sucesso, acabou por ser incorporado definitivamente à diversidade de gêneros da música sertaneja.

Nosso objetivo neste texto será uma caracterização, mesmo que resumida, do gênero pagode caipira segundo a interpretação do violeiro Tião Carreiro, principalmente com o enfoque no papel da sua viola e como ela contribui para identificação deste gênero. De acordo com as definições de Fabbri (1981) e Samson (2001), podemos considerar que os gêneros, tais quais os que permearam a música caipira e sertaneja²³ (Martins, 1975: 105-113), são categori-

²³ Martins faz a distinção entre *música caipira* e *música sertaneja*. A primeira é sempre acompanhada de “algum

as reconhecidas e aprovadas por determinadas regras sociais aceitas, e que atravessam os anos baseadas no princípio da repetição, sendo sujeitas a mudanças e transformações já que derivam de elementos concretos como trabalhos ou práticas musicais. Os gêneros podem conter sub-gêneros e variações e, além disso, tanto os gêneros e sub-gêneros quanto suas características definidoras podem ser parte integrante de outros gêneros. Desta forma, entendemos que a caracterização de qualquer gênero torna-se uma tarefa extensa e abrangente, e que não se deve pretender definir modelos definitivos e estáticos. Além disso, tal tarefa agrega maior dificuldade para o pesquisador de temas que envolvam a viola caipira e seu papel musical na composição dos gêneros principalmente devido à escassez de material bibliográfico, especialmente daqueles que incluam transcrições e detalhes musicais - elementos e informações fundamentais para a compreensão e identificação das matrizes e gêneros musicais. Portanto, dentro dos limites deste trabalho, para caracterizarmos o pagode com enfoque no comportamento da viola caipira, levantaremos uma relação dos principais elementos constitutivos deste gênero na medida em que observamos suas ocorrências ao longo da discografia de Tião Carreiro.

Ao analisarmos as gravações do violeiro, observamos que as temáticas das letras dos pagodes relacionam-se a assuntos variados, desde o cotidiano cultural do caipira e sua proximidade com a natureza até críticas políticas e sociais das questões ligadas ao processo de urbanização e da “modernidade”, muitas vezes com a presença do humor. Em Sant’Anna (2000) encontra-se um detalhado estudo literário sobre a música caipira em geral, incluindo análises das principais linhas poéticas presentes nos pagodes da carreira do violeiro. O autor aponta para elementos importantes no gênero como a herança no romanceiro clássico ibérico, a estética da oralidade e o cunho narrativo, a presença de traços românticos, a construção através de fábulas, de paradoxos, a utilização de personagens ladinos como o “verdadeiro herói”, “o cantor-campeão”, dentre outros.

Sob o recorte musical, o pagode revela-se como um gênero rico em detalhes. Sua origem e as matrizes caipiras ou não que possam ter vindo a colaborar para a sua formação, são temas bastante debatidos no meio dos violeiros e pesquisadores da viola caipira. O primeiro registro de um pagode de viola localizado por nós foi a gravação do sucesso “Pagode em Brasília” (Teddy Vieira e Lourival dos Santos), lançada em disco de 78 r.p.m. em agosto de 1960 e relançada no primeiro LP de Tião Carreiro e Pardiniho, “Rei do Gado”, no ano seguinte. Nesta gravação já se observa claramente a viola tocando o conteúdo rítmico e melódico da *figura 1*, modelo de batida que o artista fixou e utilizou por toda sua carreira. Na realidade, a

ritual de religião, de trabalho ou de lazer”; e a segunda, ao ser apropriada pela indústria do disco, perde esse vínculo ao converter-se num produto, numa “mercadoria” (Martins, 1975: 105-113).

batida mostrada da *figura 1*, representa exatamente o que geralmente ocorre nos poucos compassos que separam os versos dos pagodes e também antes e/ou depois dos solos e introduções. No primeiro compasso temos um rasqueado anacruse, cuja rítmica é aproximada do que ocorre na prática e que por vezes antecede a entrada da viola na batida do pagode. Nos momentos onde ocorre o canto, a viola permanece com a mesma rítmica e movimento melódico do segundo e terceiro compassos, utilizando respectivamente o segundo quando ocorre o acorde dominante V^7 (A^7) e o terceiro ocorre o acorde tônica I (D). Harmonicamente, os pagodes são bastante simples, sempre em tonalidades maiores, aparecendo além da tônica e dominante, o subdominante IV (G) ou no dominante da dominante $II^{(7)}$ (E ou E^7). Nestes acordes, a batida se mantém a mesma (colcheia/semicolcheia/semicolcheia x/ colcheia/semicolcheia x /semicolcheia), em geral suprimindo o movimento melódico ornamentado pelas ligaduras, tocando apenas as notas do acorde. É importante registrar que em alguns pagodes ocorre o uso do I^7 ou V^7 por alguns compassos aliado ao modo mixolídio tanto na melodia da voz como nos solos e introduções do violeiro. Neste primeiro registro de “Pagode em Brasília”, o violão também aparece como na *figura 1*, acentuando os contratempos, mas também se utilizando das variações 1 e 2 mostradas abaixo:

figura 2: Variações da batida do violão no pagode.



Aqui se encontra uma das características mais importantes do gênero pagode, principalmente nas interpretações de Tião Carreiro: a presença quase obrigatória do violão realizando uma das variações rítmicas mostradas, acentuando os contratempos, em geral de maneira ininterrupta, assumindo uma função de base na condução rítmica sobre a qual a viola irá “caminhar”, e dialogar, ora fazendo melodias nas introduções e solos das canções, ora complementando de maneira rítmica, harmônica e melódica por meio da batida do pagode.

No entanto, o primeiro indício do gênero pagode nas gravações de Tião ocorreu anteriormente, em 1959, com a gravação de sua composição “Pagode” em dupla com Carreirinho. Segundo nos relatou a filha do violeiro, Alex Marli, Tião classificava o primeiro registro desta música não como um pagode e sim como um recortado. Segundo estudos e depoimentos de violeiros e pesquisadores, o recortado pode ser identificado como um ritmo executado na viola que acompanha uma dança semelhante à dança da (o) catira (ou cateretê), ou ainda ser o momento final desta dança, podendo ser encontrado nos estados de São Paulo, Minas Gerais e Goiás. Além disso, levantam-se algumas hipóteses de que o recortado, a catira e outros gêne-

ros possam ser matrizes que influenciaram na formação do pagode. Sobre esta influência, no LP *Modas de Viola Classe A* (1974) Tião gravou várias modas-de-viola, gênero este que tem seus versos cantados a duas vezes, em duetos de terças e sextas, acompanhados apenas da viola que, durante os versos não faz uma batida rítmica constante e sim, dobra a melodia das vozes usando as antigas escalas duetadas. Entre os versos, a viola faz um ritmo repicado de dois a quatro compassos que prepara o próximo verso, trecho chamado por alguns de recorte ou recortado de moda-de-viola. Dentre as modas deste LP, algumas são entrecortadas nos seus “entre-versos” por sapateados e palmeados acompanhados por este recorte da viola que se prolonga por mais tempo, como ocorre nas catiras “tradicionais”. O mesmo aparece na regravação de “Pagode”, em 1970, para a trilha do filme *Sertão em Festa*. Nestes registros podemos observar uma das prováveis concepções de Tião para as batidas ou da catira ou do recortado, destacando-se “Gato de três cores” e “Pagode”, onde a batida se assemelha à do pagode:

figura 3: Batida da viola de Tião Carreiro no recortado ou na catira.

The figure shows a musical score for a viola rhythm. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a 'rasqueado' section, indicated by a horizontal line above the staff and the word 'rasqueado' written above it. This is followed by a melodic phrase 'a m i' with notes and stems. The bottom staff shows a guitar-style chord diagram with strings T, A, B, A and frets D, A, F#2, D. Chords A7 and D are indicated. The rhythm consists of eighth notes and rests.

Elementos como o rasqueado anacruse, o movimento melódico da mão esquerda (↔), a alternância entre dominante (A^7) e tônica (D), são algumas das semelhanças entre esta batida da catira ou recortado e a batida da viola no pagode mostrada na *figura 1*. Mesmo que esta batida da *figura 3*, gravada posteriormente à criação do pagode, possa ter tido influência deste, sendo portanto um híbrido entre a catira “tradicional” e o pagode, a semelhança entre elas nos revela um estreito contato entre as matrizes da catira, recortado, recorte de moda-de-viola e pagode, na medida em que elas podem ser transplantadas cada qual para o contexto musical da outra. Ou seja, é perfeitamente possível devido a esta proximidade, executar por exemplo a batida do pagode para acompanhar o sapateado da catira, mesmo que algumas diferenças possam ser notadas. O contrário também é possível e pode ser inclusive observado em algumas gravações dos primeiros pagodes como em “Adeus São Paulo” (Tião Carreiro e Carreirinho) e “A viola e o violeiro” (Tião Carreiro e Lourival dos Santos) do LP com Carreirinho *Meu Carro é Minha Viola* (Chantecler, 1962), onde Tião toca uma das batidas de catira “tradicional”:

figura 4: Batida da viola na catira tradicional.

Por outro lado, comparando a batida da viola na catira da *figura 4* com a do pagode na *figura 1*, podemos identificar o que as diferenciam. A mais significativa é a localização da batida abafada (x) do primeiro tempo de cada compasso que na catira localiza-se no contra-tempo (3ª semicólcheia) e no pagode passa para a quarta semicólcheia, o que muda a marcação e acentuação rítmica resultante. A segunda principal diferença, relaciona-se com a mecânica de execução da mão direita, que no caso do pagode é sempre uma sucessão de batidas descendentes e ascendentes, sem ocorrer a repetição consecutiva de duas batidas descendentes como na catira. Analisando um vídeo da apresentação de Tião Carreiro e Pardinho em Ituiutaba - MG em 1990, observamos importantes aspectos da batida do pagode não revelados anteriormente através da audição dos discos. Em “Pagode em Brasília”, por exemplo, ao tocar as batidas ascendentes e descendentes do pagode como na *figura 1*, muitas vezes, o violeiro usa apenas o polegar da mão direita, no qual usa a chamada dedeira, que é uma espécie de palheta presa ao polegar substituindo o uso da unha. Outras vezes, realiza combinações entre o uso do polegar e dos outros dedos, principalmente o indicador.

Por fim, entendemos que para a compreensão de uma maneira mais abrangente do gênero pagode caipira na interpretação de Tião Carreiro, seria necessário não só um estudo dos acompanhamentos e batidas da viola e do violão como foi parcialmente mostrado aqui, mas também uma cuidadosa análise dos solos e introduções realizados nos pagodes do artista. Solos estes em boa parte registrados em dois LPs instrumentais: *É isso que o povo quer* (1976) e *Tião Carreiro em solos de viola caipira* (1979). Nestes solos, o violeiro explora a viola caipira desde a maneira mais tradicional quando utiliza simples melodias nas antigas escalas duetadas, até em melodias rítmica e melodicamente mais complexas, muitas vezes de execução tecnicamente avançada. Utiliza-se dentre outras técnicas, da alternância entre o polegar e o indicador da mão direita para solar melodias, arpejos, trinados, ornamentos, expressivos vibratos, pizzicatos, baixos pedais e notas produzidas em cordas soltas (“campanelas”) que ornamentam dando “balanço” e acento rítmico fundamentais às frases e estruturas melódicas

criadas pelo instrumentista. Por meio deste estudo mais completo, talvez poderíamos chegar mais próximo do que seria o gênero pagode caipira na interpretação de Tião Carreiro.

Referências citadas

Andrade, Mário. 1998. “cateretê”, “recortado”, *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia.

Avessari Martins, Eric. 2004. *A viola caipira e as modinhas e lundus luso-brasileiros* In: *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sórias, Instituto de Ciências Sórias da Universidade de Lisboa, 155-170.

Caldas, Waldenyr. 1979. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Nacional.

Candido, Antonio. 1975. *Os Parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas Cidades.

Corrêa, Roberto N. 1989. *Viola Caipira*. 2ª ed. Brasília: Viola Corrêa.

_____. 2000. *A arte de pontear a viola*. Brasília, Curitiba: Viola Corrêa.

Deghi, Fernando. 2001. *Viola brasileira e suas possibilidades*. São Bernardo do Campo: Violeiro Andante.

Fabbri, Franco. 1981. “A theory of musical genres: two applications”. In: Horn, David e Tagg, Philip (ed.) *Popular Music Perspectives*. Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, p. 52-81.

Ferrete, J.L. 1985. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: Minc/FUNARTE.

Freitas, Paulo Sérgio de. 1995. *Teoria da Harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade Estadual de São Paulo.

Giffoni, Maria Amália Correia, 1980. *Danças miúdas do folclore paulista*. 2ª ed. São Paulo: Nobel.

Hall, Stuart. 1999. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3ª ed. Rio de Janeiro: DP& A.

Hobsbawn, Eric & Ranger, Terence. 1984. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Larue, Jan. 1989. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Labor S.A.

Martins, José de Souza. 1975. *Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira.

_____. 2004. “A dupla linguagem na cultura caipira”. In: *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sórias, Instituto de Ciências Sórias da Universidade de Lisboa, 189-226.

Nepomuceno, Rosa. 1999. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34.

Oliveira, Donizette. 07/11/2003. “Amigos reverenciam ‘Rei do Pagode’”. In: *Diário de Maringá*. Caderno C. Maringá.

Paschoal, Guto. 1999. *Sua Majestade a Viola: Rainha do Sertão*. Mímeo.

Policeno, Mário, 12/12/2004. *Os 70 anos do Pelé da viola*. In: *Folha da Região*. Araçatuba - SP. “E como pagode ficou conhecido este ritmo caipira que mistura o recorte do catira lento com o recortado mineiro mais expressivo”.

Samson, Jim, 2001. “Genre”. In: Stanley Sadie e John Tyrrel (eds.). *The New Grove: Dictionary of Music and MusiciansTM Second Edition*, vol.9. London: Macmillan, 657-659.

Sant’anna, Romildo. 2000. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília: Ed. Unimar.

Souza, Andréa Carneiro de. 2002. *Viola: do sertão para as salas de concerto: a visão de quatro violeiros*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro.

_____.(org). 2005. *Viola Instrumental Brasileira*. Rio de Janeiro: Artiviva.

Vilela Pinto, Ivan. 2002. *Viola de pinho ou laqueada*. Campinas: Mímeo.

_____. *O caipira e a viola brasileira*. In: *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sócias, Instituto de Ciências Sócias da Universidade de Lisboa, 171-187.

_____. 1999. *Do Velho se Faz o Ovo*. Dissertação (Mestrado em Artes). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

Zan, José Roberto. 1995. “Da Roça a Nashville: estudo sobre a nova música sertaneja”. In: *Rua*, Revista do Laboratório de Estudos Urbanos - LABEUB, nº1. Campinas: Editora do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade – Nudecri, Unicamp.

_____. *Viola Nova*. In ANAIS do II Encontro Nacional da ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia). Salvador, novembro de 2004.

Referências Discográficas:

Diversos discos de 78rpm do acervo digital do Instituto Moreira Salles, pelo site: <http://www.ims.com.br> [Consulta: 2006].

Tião Carreiro e Pardino. 1961/2000. LP relançado em CD. *Rei do Gado*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Carreirinho. 1962/2000. LP relançado em CD. *Meu Carro é Minha Viola*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardino. 1963/2000. LP relançado em CD. *Casinha da Serra*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardino. 1964/2000. LP relançado em CD. *Linha de Frente*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardino. 1964/2000. LP relançado em CD. *Repertório de Ouro*. Chantecler / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardino. 1965/2000. LP relançado em CD. *Os Reis do Pagode*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardino. 1966/2000. LP relançado em CD. *Boi Soberano*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

- Tião Carreiro e Pardinho. 1967/2000. LP relançado em CD. *Pagode na Praça*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.
- Tião Carreiro e Pardinho. 1967/2000. LP relançado em CD. *Rancho dos Ipês*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.
- Tião Carreiro e Pardinho. 1968/2000. LP relançado em CD. *Encantos da Natureza*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.
- Tião Carreiro e Pardinho. 1969/2000. LP relançado em CD. *Em Tempo de Avanço*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.
- Tião Carreiro e Pardinho. 1970/2000. LP relançado em CD. *Sertão em Festa*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.
- Tião Carreiro e Pardinho. 1970/2000. LP relançado em CD. *Show*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.
- Tião Carreiro e Pardinho. 1970/2000. LP relançado em CD. *A Força do Perdão*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.
- Tião Carreiro e Pardinho. 1971/2000. LP relançado em CD. *Abrindo Caminho*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.
- Tião Carreiro e Pardinho. 1972/2000. LP relançado em CD. *Hoje eu Não Posso Ir*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.
- Tião Carreiro e Pardinho. 1973/2000. LP relançado em CD. *Viola Cabocla*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.
- Tião Carreiro e Pardinho. 1973/2000. LP relançado em CD. *A Caminho do Sol*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.
- Tião Carreiro e Pardinho. 1974/2000. LP relançado em CD. *Modas de Viola Classe A*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.
- Tião Carreiro e Pardinho. 1974/2000. LP relançado em CD. *Esquina da Saudade*. Chantecler / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.
- Tião Carreiro e Pardinho. 1975/2000. LP relançado em CD. *Modas de Viola Classe A - vol. 2*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.
- Tião Carreiro e Pardinho. 1975/2000. LP relançado em CD. *Duelo de Amor*. Chantecler / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.
- Tião Carreiro. 1976/2000. LP relançado em CD. *É Isto que o Povo Quer - Tião Carreiro em Solos de Viola Caipira*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.
- Tião Carreiro e Pardinho. 1976/2000. LP relançado em CD. *Rio de Pranto*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.
- Tião Carreiro e Pardinho. 1977/2000. LP relançado em CD. *Rancho do Vale*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.
- Tião Carreiro e Pardinho. 1978/2000. LP relançado em CD. *Terra Rocha*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.
- Tião Carreiro e Paraíso. 1978/2000. LP relançado em CD. *Viola Divina*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.
- Tião Carreiro e Pardinho. 1979/2000. LP relançado em CD. *Seleção de Ouro*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1979/2000. LP relançado em CD. *Golpe de Mestre*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1979/2000. LP relançado em CD. *Pagodes vol. 02*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro. 1979/2000. LP relançado em CD. *Tião Carreiro em Solo de Viola Caipira*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Paraíso. 1980/2000. LP relançado em CD. *Homem até Debaixo d'água*. Chantecler / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Paraíso. 1981/2000. LP relançado em CD. *Prato do Dia*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1981/2000. LP relançado em CD. *Modas de Viola Classe A - vol 3*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1982/2000. LP relançado em CD. *Navalha na Carne*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1983/2000. LP relançado em CD. *No Som da Viola*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1984/2000. LP relançado em CD. *Modas de Viola Classe A - vol 4*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1985/2000. LP relançado em CD. *Felicidade*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1986/2000. LP relançado em CD. *Estrela de Ouro*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1988/2000. LP relançado em CD. *A Majestade do Pagode Continental* / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Praiano. 1992/2000. LP relançado em CD. *O Fogo e a Brasa - Tião Carreiro e Praiano*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Referências Audiovisuais:

Nunes, José Dias. 26/05/1990. *Apresentação na Churrascaria Assis*. Tião Carreiro e Pardinho. Ituiutaba (MG): mímeo.

Porto, Ciro. Out/2003. *Chora Viola*. Documentário sobre a viola caipira com diversos artistas. Campinas: EPTV Campinas.

A Folclorização do Folclore ou A Folclorização como Folclore

Hugo Leonardo Ribeiro

hugolribeiro@yahoo.com.br (UFBA)

Resumo: Apesar desse conceito ter sido cunhado na metade do século XIX, o folclore só viria a ser enaltecido a partir durante o século XX, um século de guerras, independência de colônias, fortalecimento do capitalismo, da ascensão e queda do comunismo, da revolução tecnológica, da conquista do espaço. Foi nesse contexto de intenso processo de globalização, que o folclore serviu como elemento aglutinador, formador de identidades, fortalecedor das nações recém criadas, ou destruídas pelas guerras. Seja na Alemanha, em Portugal, ou no Brasil, o folclore, pode ser pensado como uma ferramenta ideológica na construção da imagem de nação. Se o folclore serviu para dar unidade cultural à um espaço geográfico delimitado, seja por aculturação, assimilação ou imposição, ele também serviu para manter viva as lembranças de suas origens nos grupos de imigrantes. Ou seja, a folclorização, entendida como o processo de construção e institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, assim como o folclorismo, que engloba idéias, atitudes e valores que enaltecem a cultura popular e as manifestações nela inspiradas, são fenômenos culturais recentes. A partir de experiências pessoais, e exemplos como os do Cavalo-Marinheiro da Paraíba, o Festibal na Amazônia, e as Taieiras em Sergipe, o presente texto procura rever o uso do folclorismo e da folclorização de folguedos e manifestações populares no Brasil, discutindo não somente as negociações sobre identidade cultural, mas também como isso pode, e afeta, a própria dinâmica natural desses grupos.

Palavras Chaves: Folclore. Mudança. Identidade. Preservação.

Introdução

A folclorização é um fenômeno cultural da modernidade

(Castelo-Branco e Branco, 2003: 1)

Com essa frase, Salwa El-Shawan inicia o livro *Vozes do Povo*, uma grandiosa coleção de textos sobre a folclorização em Portugal. A folclorização é um fenômeno cultural da modernidade, sendo, dessa forma, muito recente. No entanto, é importante não confundir-lo com o folclorismo. Volto a citar Castelo-Branco, para quem o folclorismo engloba “idéias, atitudes e valores que enaltecem a cultura popular e as manifestações nela inspiradas”. Por outro lado, “por folclorização entende-se o processo de construção e institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra, rural” (2003: 5).

Apesar de seu conceito ter sido cunhado na metade do século XIX, o folclore só viria a ser enaltecido a partir do início do século XX. Nesse contexto, o folclore serviu como elemento aglutinador, formador de identidades, fortalecedor das nações recém criadas, ou destru-

ídas pelas guerras, ou seja, uma ferramenta ideológica na construção da imagem de nação. Dessa forma, o folclore serviu para dar unidade cultural tanto a um espaço geográfico, como também para manter viva a lembrança de suas origens nos grupos de imigrantes internacionais ou interestaduais.

A construção de uma cultura nacional também passava pela necessária reconstrução e exarcebção do folclore em ambientes urbanos, conforme necessidades ideológicas de parte da elite. Como bem colocou Travassos:

As sociedades industrializadas ou em processo de industrialização lançaram-se à reprodução de bens artesanais e rústicos, frequentemente inspirados em produtos de sus setores pré-industriais. Além de dotados de um sabor de raridade para a população urbana, tornaram-se emblemas nos movimentos que pretendiam despertar ou reviver culturas nacionais. (Travassos 1997, p. 91)

Salwa Castelo-Branco fala sobre a noção de *musical revival* como sendo “um movimento social orientado para a recuperação de um sistema musical tido por desaparecido para ser desfrutado no presente” (Castelo Branco e Branco, 2003: 2). A institucionalização do folclore tornou-se oficial com a criação de Associações Folclóricas e Congressos para discutir o assunto. No Brasil, o I Congresso Brasileiro de Folclore ocorrido em 1951, elaborou uma carta que pretendia organizar “os princípios fundamentais, as normas de trabalho e as diretrizes que devem orientar as atividades do Folclore Brasileiro”. Nessa carta os estudiosos da época definem o folclore como:

“as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular, ou pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica” (I Congresso Brasileiro de Folclore, 1951)

Mais adiante está escrito que, “é conveniente difundir e vulgarizar as diversões e danças dramáticas brasileiras, levando-as, por meio de exibições teatrais, a camadas da população que a elas habitualmente não têm acesso (...), contanto que não se altere a sua autenticidade ou se deforme a sua expressão primitiva”. Tal difusão poderá ser efetuada não só pelos grupos diretamente empenhados no folclore, como também “por meio de artistas especializados em representações populares e folclóricas”. Além disso ressaltam a importância da criação da cadeira de Folclore Nacional em todos os Conservatórios oficiais ou oficializados da União, Estado ou Municípios. Por último destaque o inciso XIX que diz:

A utilização de elementos folclóricos como fonte de desenvolvimento do turismo merece ser estimulada e incentivada, devendo, neste sentido, os órgãos integrantes da Comissão Nacional de Folclore manter-se em entendimento constante com o Conselho Nacional de Turismo a fim de que, num regime de estreita e proveitosa cooperação, possa ser incrementada a aplicação do

folclore ao turismo. (I Congresso Brasileiro de Folclore 1951)

Se a maior parte das recomendações da Carta nos parece bastante contextualizadas, e pouco proveitáveis nos dias atuais, esse inciso XIX nos deixa de cabelos em pé, quando, ao decorrer desse texto, revermos até onde essa recomendação foi levada.

Folclore e mudança musical

Em Sergipe, a incorporação e re-interpretação de conceitos folclóricos deu origem a uma série de hierarquias não antes pensadas. Muitos dos agentes culturais e sociais ainda fundamentam suas ações baseados numa antiga definição de folclore. Segundo Barreto (1994: 41), “vigoram ainda nas escolas as quatro características básicas do fato folclórico, fixadas pelo mestre Luiz da Câmara Cascudo: *Antiguidade, Persistência, Anonimato e Oralidade*”. Há inclusive um certo ufanismo local que acredita e defende ser Sergipe o estado brasileiro que mais possua grupos folclóricos atuantes²⁴. Entre os folguedos mais cultuados estão o Cacumbi, o Reisado, o Guerreiro, a Chegança (ou Marujada), o São Gonçalo e as Taieiras.

As Taieiras têm como característica geral serem formadas em quase sua totalidade de mulheres que dançam e cantam predominantemente em homenagem a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Seu repertório musical caracteriza-se, dessa forma, como um dos elementos principais. Atualmente, existem pelo menos cinco grupos de Taieiras no Estado, entretanto, percebe-se uma preferência explícita e um certo enaltecimento do grupo da cidade de Laranjeiras. Tal preferência baseia-se em grande parte no fato desse ser o mais antigo grupo do Estado e pela restrita possibilidade de mudança, em virtude função religiosa. Dessa forma, ser um grupo tradicional é ter como características a antiguidade, a oralidade, a persistência, e o anonimato das composições, tornando-se este, um paradigma para outros grupos de Taieiras no Estado. Ser tradicional significa obter um status e uma garantia de que vão ser chamados para participar de vários eventos. Isso faz com que cada grupo crie uma história que promova sua antiguidade, persistência e anonimato, e elegem a música como um dos principais elementos característicos dessa suposta tradicionalidade. Dizem que a música não pode mudar. Mas o que isso quer dizer?

Na minha dissertação de mestrado (Ribeiro, 2004) defendi que a mudança cultural, no caso das Taieiras, ocorreria como um processo não linear, na qual a inovação ocorre em diversos momentos, mas para sua aceitação e integração, deve ser aceita pelo chefe do grupo

²⁴ Um exemplo dessa afirmação encontra-se no site Sergipe Cultura, em <http://www.infonet.com.br/sergipecultura/modulo02.htm>. Neste site, ao falar sobre o folclore em Sergipe afirma: “somos o menor estado do Brasil, porém temos um dos mais ricos e variados folclores do país”

– o indivíduo que coordena, organiza e congrega os demais membros. Essa perspectiva elimina de uma só vez a noção de anonimato e coletividade, pois os grupos surgem e sobrevivem baseados na iniciativa de um indivíduo, mesmo que apoiado pelas demais. Essa também parece ser a visão de Blacking ao afirmar que o processo do fazer musical e seus produtos musicais são conseqüências de decisões individuais sobre o como, quando e onde agir, e qual conhecimento cultural incorporar nas seqüências de ação²⁵ (Blacking, 1995: 151).

Um bom exemplo da disputa de poder que pode existir dentro de um grupo popular, quando o antigo chefe falece e um novo chefe deve ser eleito nos é fornecido por Lima, em seu estudo do Cavalo-Marinheiro da Paraíba. Nesse processo de mudança do mestre, duas pessoas disputavam. Um era o filho do antigo mestre. O outro era um brincante antigo, conhecedor da tradição e da brincadeira. Acabou vencendo esse último. Quanto à continuidade da brincadeira, o novo mestre deixou bem claro que suas intenções era a de “colocar outras músicas e outros personagens na brincadeira” (Lima, 2004). E em relação às músicas, Lima acrescenta que a presença de pessoas de outros grupos nos ensaios do cavalo-marinho, incentivava pequenas intervenções “reelaborativas” nas músicas do folguedo. Será que poderíamos considerar isso um exemplo de mudança musical?

Parece que, para Blacking, só há mudança de sistema musical se houver aceitação de elementos estranhos a uma tradição musical, acompanhado da negação de outros elementos tradicionais. Se houver simplesmente a incorporação de novos elementos, ele não considera mudança²⁶. O exemplo de mudança de sistema musical nos é apresentado pelo autor quando acompanhado de negação do sistema anterior, não havendo uma incorporação e aceitação, mas uma mudança de valores²⁷. Dessa forma, a maior parte das vezes em que se entende que há mudança musical, na verdade não o há. Torna-se necessário saber distinguir uma mudança musical de outros tipos de mudanças, pois, muitas das análises que estudam a mudança musical são na verdade sobre mudança social e pequenas variações no estilo musical (Blacking, 1995: 148-49).

Sob esse aspecto, o que atualmente está ocorrendo dentro do Cavalo-Marinheiro da Paraíba não seria considerado uma mudança musical, mas sim uma mudança de comportamentos e assimilação de novas idéias, causando pequenas variações no estilo. Como foi dito ante-

²⁵ The process of music making and their musical products are consequences of individual decision-making about how, when and where to act, and what cultural knowledge to incorporate in the sequences of action.

²⁶ In my analyses of Venda music, I did not treat the incorporation of some new styles of music as examples of acculturation or musical change, because they are regarded by the Venda as parts of their musical system (Blacking, 1995: 149)

²⁷ There were musical changes when some Venda adopted Christianity: drums and sounds associated with traditional religion became taboo to a section of the population, who adopted a *new musical system* (Blacking, 1995: 150).

riormente, ser considerado folclórico é muito importante para os grupos estudados. Uma vez que, ser folclórico significa ser tradicional, cada grupo re-interpreta esse conceito de acordo com sua conveniência. Em Sergipe, por exemplo, veremos que os demais grupos de Taieiras têm pouco tempo de existência, mas afirmam serem herdeiros de grupos de Taieiras antigos, que existiram no começo do século XX, como forma de credibilizar suas práticas.

Enfim, a questão aqui não é se a música muda ou não, mas se pode ou não pode mudar. Esse processo de reaproveitamento e assimilação de costumes de elite por grupos populares é quase sempre visto como algo ruim. E isso também não é novo. Mário de Andrade também se deparou com esse problema ao estudar as danças dramáticas e encontrar enredos dramatizados que pareciam para ele, “eruditos demais”. Para os chamados “defensores do folclore”, os grupos tradicionais não devem incorporar tais elementos, e qualquer interferência é considerada uma ameaça à tradição. Grupos novos, com características urbano-burguesas são, então, considerados para-folclóricos. Estes, caracterizam-se como grupos não tradicionais, cuja relação social não ultrapassa os limites lúdicos, não tendo significados mais profundos para seus participantes. Os grupos para-folclóricos, em geral, aparecem como uma força oposta aos folclóricos, e são construídos a partir dessa alteridade.

Mas, se os grupos antigamente estavam subordinados às apresentações tradicionais – no caso das Taieiras, atreladas ao ciclo natalino –, a criação dos ‘Encontros de Folclore’ e ‘Festivais de Folclore’, permite que os grupos possam se apresentar mais vezes durante o ano e viajar por conta da “brincadeira”. Tais eventos, movidos por interesses econômicos e políticos tendem a tratar os participantes como meros objetos, passíveis de manipulações diversas, camufladas pelo desejo de manutenção e “resgate” da tradição folclórica. Esses ‘Encontros’ e ‘Festivais’, se não foram pensados como, atualmente são a melhor prova desse relacionamento entre Folclore e Turismo, intencionado no inciso XIX da Carta de 1951, por ocasião do I Congresso Brasileiro de Folclore.

Atualmente, essa relação entre turismo e folclore tem sido um dos principais fatores de desconstrução dos elementos essenciais e significativos da identidade de cada grupo, tornando-se um dos principais propulsores da folclorização, que inclusive já afetou a cultura indígena brasileira, seja na data festiva do ‘dia do índio’, seja em eventos turísticos, como nos conta Barros. Segundo a autora, “o Festrival está em sua VIII edição e foi criado pela prefeitura com o objetivo de estabelecer um foco turístico na região”. No entanto, a maior parte do público é constituído por moradores da zona urbana de São Gabriel da Cachoeira [AM] e da zona rural, “sendo esses últimos, na maioria das vezes, responsáveis pelo lado ‘cultural’ dos repertórios, rituais e danças apresentados.”

As representações em torno da imagem do índio não necessariamente são absorvidas por esses como sendo referência de pertencimento e, sim, ao contrário, são mencionadas [pelos próprios índios] como algo “superficial”. No entanto, as mesmas representações são emolduradas temática e estruturalmente em torno do evento, consistindo em caminhos determinantes na escolha e tratamento dos repertórios musicais.

Outro exemplo disso nos é dado por Mendes (2004), ao estudar o Terno dos Catopês na cidade de Montes Claros, MG, ao constatar que as políticas públicas investem atualmente no turismo local, focando nos valores culturais e naturais da região. Com isso, as transformações locais têm “influenciado substancialmente a performance musical dos grupos congadeiros (...) [contribuindo] para que uma cultura como a dos Catopês se retraia, tentando se (re)adaptar às novas identidades da população.”

O que nos chama a atenção nesse caso é que, a necessária mudança para preservar, surge numa negociação identitária não só entre os grupos consigo próprio ou com os demais grupos, mas também em relação ao que as entidades promotoras dos eventos turísticos elegem como importante, ou melhor falando, como vendável.

Conclusão

Palavras como proteger, resgatar ou restaurar, estão quase sempre associadas aos textos folclóricos. Uma das principais preocupações desses agentes está relacionada com a perda identitária causada pela influência nociva das culturas industrializadas – baseadas em laços mercantilísticos – nas culturas ditas rurais, ou tradicionais. Todavia, essa ânsia por preservar, proteger e resgatar práticas culturais está quase sempre associada ou promovida por agentes culturais estranhos àquelas práticas, numa clara ação de cima para baixo. Ou seja, continua havendo uma influência da “alta cultura” na cultura popular, porém, se uma era velada, atuando no âmbito ideológico, a outra é assumida, e atua principalmente nos comportamentos e produtos culturais.

Dessa forma é possível identificar um processo de folclorização do próprio folclore. Com a institucionalização dessas práticas tradicionais, uma série de expectativas começam a ser construídas, o que acaba por engessar a própria dinâmica cultural, pois, seus praticantes consciente ou inconscientemente, se utilizam dessas expectativas para obter alguma forma de lucro, atenção ou poder. A questão em jogo não é exatamente se devemos ou não preservar práticas culturais tradicionais. Como parte essencial da identidade cultural de um povo, suas músicas, danças, suas festas devem ser preservadas. A questão principal é como fazer isso sem interferir nas decisões contextualizadas e particulares de cada grupo.

Um bom início seria pôr de lado os preconceitos, procurar valorizar o que as pessoas

têm de criativo, estimular sua produção, promover o acesso a essa produção ao maior número de pessoas possíveis e deixar que elas escolham sem interferir. Não adianta insistir na crítica ao modelo midiático e ao turismo cultural. É necessário haver um processo de educação continuada que estimule a reflexão sobre si e sobre ser. Que faça as pessoas repensarem suas atitudes e questionarem suas escolhas estéticas. Uma educação plural e livre de preconceitos. E nesse ponto, creio que a etnomusicologia pode contribuir um pouco.

Referências citadas

- Barreto, Luiz Antonio. 1994. *Um Novo Entendimento do Folclore: e outras abordagens culturais*. Aracaju, SE: Sociedade Editorial de Sergipe.
- Barros, Líliam. 2004. “Festibal em São Gabriel da Cachoeira, AM: por uma classificação dos repertórios musicais”. In: *Anais do II Encontro Nacional da ABET*. Salvador: ABET, 539-553.
- Blacking, John. 1995. *Music, Culture and Experience: selected papers of John Blacking*. Chicago: The University of Chicago Press.
- _____. 1977. “Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change.” *Yearbook of the International Folk Music Council*, 9, 1-25.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan, and Jorge Freitas Branco. 2003. Folclorização em Portugal: uma perspectiva. In: Salwa El-Shawan Castelo-Branco and Jorge Freitas Branco (ed.), *Vozes do Povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras, Portugal: Editora Celta, 1-21.
- I Congresso Brasileiro de Folclore. 1951, agosto. *Carta do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: I Congresso Brasileiro de Folclore. <<http://www.geranegocio.com.br/html/arte/p20.html>> [consulta: 07 de dezembro de 2004].
- Kerman, Joseph. 1987. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes.
- Lima, Agostinho Jorge de. 2004. A Mudança do Mestre: seus reflexos na música e organização do Cavalo-Marinho da Paraíba. In: *Anais do II Encontro Nacional da ABET*. Salvador: ABET, 69-78.
- Mariz, Vasco. 2000. *História da Música Brasileira*. 5ª edição, ampliada e atualizada. Rio de Janeiro: Nova fronteira.
- Mendes, Jean Joubert F. 2004. “Mudando Para Preservar: uma observação das estratégias de preservação da tradição criadas pelo Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do mestre João Farias de Montes Claros-MG”. In: *Anais do II Encontro Nacional da ABET*. Salvador: ABET, 723-33.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Nettl, Bruno. 1983. *The Study of Ethnomusicology - twenty-nine issues and concepts*. Urbana: University Illinois Press.
- Ribeiro, Hugo L. 2004. *Etnomusicologia das Taieiras de Sergipe: uma tradição revista*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFBA, Salvador.

Souza, Carla Delgado de. 2004. A Música Como Processo Civilizador: Heitor Villa-Lobos e o canto orfeônico (1920-1945). In: *Anais do II Encontro Nacional da ABET*. Salvador: ABET, 79-89.

Travassos, Elizabeth. 1997. *Os Mandarins Milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte, Jorge Zahar.

A Análise musical de improvisações no jazz brasileiro

Marina Beraldo Bastos

marinaberaldo@gmail.com (UDESC)

Acácio Tadeu de Camargo Piedade

acaciopiedade@gmail.com.br (UDESC)

Resumo: Este artigo apresenta os resultados da análise musical de temas e trechos de improvisações no âmbito da chamada música instrumental brasileira, ou jazz brasileiro. A análise se pautou na busca de padrões melódicos que cristalizam gestos expressivos recorrentes na musicalidade brasileira. Ela consiste em uma tentativa de aplicação do que pode chamar de “teoria das tópicas” para o repertório do jazz brasileiro. A partir de estudos previamente realizados, nos quais buscamos compreender este gênero da música brasileira em sua dimensão sócio-cultural, pretendemos agora adentrar no texto musical através da compreensão musicológica da música instrumental em suas tópicas expressivas mais importantes, que se põem notadamente em diálogo com tópicas de outros gêneros e musicalidades no universo da música popular.

Palavras-chave: Música Popular. Jazz brasileiro. Análise.

Este artigo apresenta os resultados da análise musical de temas e trechos de improvisações do repertório do jazz brasileiro, também chamado “música instrumental brasileira”, bem como realiza uma reflexão sobre análise musical no caso de improvisações. O estudo se pautou na busca de padrões melódicos que cristalizam gestos expressivos recorrentes na musicalidade brasileira, em uma tentativa de aplicação da “teoria das tópicas” para a análise musical do jazz brasileiro. A partir de investigações anteriores, nas quais buscamos compreender este gênero em seu desenvolvimento histórico (Bastos e Piedade, 2005) e na sua dimensão sócio-cultural (Piedade, 2003, 2005), pretendemos agora adentrar no texto musical deste repertório, em busca de suas tópicas expressivas mais importantes. Acreditamos que estão operando ali tópicas que se põem notadamente em diálogo com figurações de outros gêneros e musicalidades no universo da música popular. Inicialmente, trataremos de apresentar de forma sintética a música instrumental enquanto gênero musical brasileiro no cenário global do jazz. Em seguida, comentaremos a teoria das tópicas e os resultados das análises efetuadas. Para concluir, faremos uma reflexão sobre a análise musical da música popular, especialmente no caso de improvisações.

“Música instrumental” (MI) é uma designação que apresenta ambigüidade, já que nem todas as músicas instrumentais brasileiras são entendidas como jazz. Apesar disto, não há muita dúvida no reconhecimento do gênero. Algumas marcas da MI são claras: o destaque para os instrumentistas (improvisações, valorização do virtuosismo), a concepção harmônico-

melódica e os arranjos que empregam técnicas e formas jazzísticas, entre outras. O termo “jazz brasileiro”, pouco usado no Brasil, tradução de *Brazilian jazz*, pode sugerir que a música instrumental seja uma adaptação nacional do jazz norte-americano. Isto não confere com a visão nativa, que salienta a musicalidade brasileira no jazz brasileiro, configurando uma tensão que é congênita ao gênero, uma fricção de musicalidades (Piedade, 2005). Ao contrário, a MI exhibe uma configuração estável como gênero da música popular brasileira. Consolidou-se com a incorporação de aspectos da musicalidade de outros gêneros, mantendo, ao mesmo tempo, uma linguagem própria. De fato, a MI é o jazz brasileiro, se entendermos o jazz como fenômeno global (Atkins, 2003), que deixou de ser exclusivo do território norte-americano e tem hoje muitos “novos endereços” (Nicholson, 2005). Pudemos constatar, através de análises de temas e improvisos do repertório da MI, que as musicalidades brasileiras e jazzísticas estão ali impressas. A perspectiva analítica que adotamos é o que se pode chamar de “teoria das tópicas”.

O que estamos chamando de “teoria das tópicas” aparece na semiótica defendida por AGAWU (1991), que parte do princípio de que o repertório da música clássica europeia (aproximadamente de 1770 a 1830, objeto de seu trabalho) é explicitamente orientado para o ouvinte. Agawu propõe uma teoria da música clássica instrumental com duas principais dimensões comunicativas: expressão e estrutura. As unidades de expressão interagem dentro de uma estrutura definida pelos termos convencionados da retórica musical. Agawu comenta um exemplo interessante: o uso da expressão “*alla turca*” por Mozart em trecho da ópera *Die Entführung aus dem Serail*, que estreou em 1782. Na cena, a personagem está furiosa, mas Mozart escreveu no estilo *alla turca* para injetar um toque de comédia. Ora, está em jogo a comunicação com o público da época, no texto musical sendo utilizados códigos compartilhados daquele contexto: menos de cem anos antes da estréia da ópera, os vienenses haviam expulsado os turcos de Viena, e então os turcos eram tema de diversão popular, sendo considerados divertidos e exóticos. Em adição à capacidade de Mozart no domínio destes códigos “extra-musicais” está sua capacidade “intra-musical”, ou seja, a forma como o compositor manipula o texto musical a fim de atingir o resultado comunicativo. Agawu mostra que, desta forma, o gênero “*alla turca*” torna-se uma figura de retórica musical, uma espécie de categoria músicocultural, presente em outras obras do período, que é o que Agawu chama de *topics*.

A adaptação da idéia de tópicas à música brasileira é uma forma de lidar com o aspecto expressivo da musicalidade brasileira em suas várias faces. Acreditamos que eles estão presentes não apenas na música escrita como também nas improvisações. Neste artigo, trata-

remos especificamente do repertório da MI, porém acreditamos que as tópicas ali presentes não são exclusivas a este gênero.

Quando se trata de analisar improvisações, em geral a análise se orienta no sentido da compreensão do estilo individual de um músico. No caso do jazz, as improvisações trazem os diversos estilos individuais, reconhecidos pela audiência, e que por vezes fazem referências muito significativas, como por exemplo no caso de paródias e citações. A natureza da improvisação em música, no barroco europeu, na música tradicional indiana, no jazz, enfim, em todas as culturas musicais, é tal que o aspecto individual está permeado por um discurso anterior e mais profundo: a cultura. O indivíduo é o agente que “fala” na improvisação, porém sua expressividade depende do uso de fórmulas sintáticas que propiciem a comunicação. Nossa hipótese é que a improvisação no jazz brasileiro envolve o uso de signos musicais convencionais que apontam para uma referencialidade no sentido de uma retórica musical.

Através da análise de trechos de improvisações, previamente transcritos por nós, chegamos às seguintes tópicas:

Nordestino: Estas tópicas remetem à musicalidade do nordeste brasileiro. Destaca-se o uso da escala mixolídia e da dórica. Um elemento claro deste tópico é o que podemos chamar de cadência nordestina, que é uma frase cadencial 2-1-6-1-1 (veja o anexo I).

Brejeiro: O tópico brejeiro tem relação com o jogo que existe, particularmente no mundo do choro, envolvendo a questão da ginga, do desafio, da malícia, evocando também a figura do “malandro”. Este jogo envolve também a competição entre os músicos: é comum entre os chorões esse tipo de brincadeira onde um músico solista tenta “derrubar” o outro utilizando padrões difíceis. No “choro vivo” de Pixinguinha e Benedito Lacerda intitulado “Um a Zero” o brejeiro se apresenta logo de início na ambigüidade entre a nota fá e a nota sol. Essa “brincadeira” também é desenvolvida através dos deslocamentos rítmicos nos compassos 8-11 (veja o anexo II).

Época de ouro: Este tópico remete a um sentimento de nostalgia ligado ao Brasil do passado e à musicalidade de gêneros antigos, como a modinha. Há diversas configurações para as tópicas época de ouro (EO): grupetos, apojaturas, certos aproximações cromáticas (cromatismo 5-b5-4-3 ou 3-4-#4-5, ou ainda 3-2-1-7M-7, todas estas aproximações sendo cadenciais, a última nota estando geralmente em tempo forte – muitas “baixarias” de choro empregam estes padrões). Como exemplo, apresentaremos aqui a apojatura de nona ou de sexta seguida de arpejo descendente (veja o anexo III). Encontram-se diversos exemplos deste padrão e de outros EO na literatura. Salientamos que o que está acima escrito, em si, nada representa, e que se pode dizer que padrões semelhantes são utilizados em diversas outras musicalidades

do planeta. Entretanto, no (con)texto musical brasileiro, estes padrões apontam para um universo referencial específico, que estamos chamando de EO. E, como estamos tentando enfatizar neste artigo, se fazem presentes nas improvisações. Apresentaremos, como exemplo, uma transcrição de um dueto de clarinete e voz presente na canção “Minha Palhoça”, de J. Cascata, conforme cantada por Mônica Salmaso e tocada por Nailor “Proveta” no disco “Voadeira” (Salmaso, 2001) (veja o anexo IV).

Bebop: Este termo cobre a referência ao mundo do jazz através de procedimentos melódicos tipicamente jazzísticos, uso de certos padrões e convenções, como aproximação cromática, fraseados tipo Charlie Parker, uso de escalas e frases *outside* (ou seja, “fora” da tonalidade ou do acorde referência). É evidente que, no contexto do jazz internacional, o termo se refere ao jazz dos anos 40 e a figuras como Charlie Parker, Dizzie Gillespie e Thelonius Monk. No entanto, no discurso nativo dos músicos brasileiros (cf. Piedade, *op. cit.*), o termo aponta para um conjunto de tópicos musicais jazzísticos construídos sob o tenso diálogo que se estabelece entre a musicalidade brasileira e a do jazz norte-americano. Como exemplo, apresentaremos abaixo uma improvisação do baixista Itiberê Zwarg na música “Viva o Rio”, de Hermeto Pascoal (Pascoal, 2002). Note o uso de tópicos brejeiro e também outros procedimentos significativos, como antecipações e evocações da simplicidade infantil (ciranda) (veja o anexo V).

O outro exemplo traz a aparição de variadas tópicos nas improvisações, apresentaremos abaixo duas transcrições de trechos de solo. Trata-se de um trecho de uma improvisação de saxofone de Nailor “Proveta” na música “Baião de Lacan”, de Guinga, conforme a gravação no CD “Bixiga”, da BANDA MANTIQUEIRA (1999). Note-se o uso de tópicos nordestinas de forma entrecortada com tópicos bebop: trata-se de um exemplo de fricção de musicalidades (Piedade, *op. cit.*).

Constatamos através desta pesquisa o interesse teórico-metodológico da transcrição de improvisações para posterior análise. Tal procedimento já vem sendo realizado de forma interessante por BERLINER (1994) e MONSON (1996), no caso do jazz. Evidentemente, como salientam estes autores, as transcrições são desde sempre interpretações parciais e limitadas, já que somente alguns elementos podem ser destacados em partitura, e mesmo assim muitas vezes de forma precária. De modo semelhante à transcrição fonética para a Linguística, ou à cartográfica para a Geografia, a transcrição musical é apenas uma representação que reduz a realidade sonora a alguns elementos, mas que, ao mesmo tempo, como recurso metodológico, podendo revelar traços importantes do fenômeno. Técnica muito empregada na Etnomusicologia, a transcrição musical tem sido largamente discutida nesta disciplina (ver

BARZ e COOLEY, 1996; NETTL, 1964). Acreditamos que a transcrição, respeitadas e bem expostas as suas limitações, pode ser uma eficiente ferramenta na análise musical da música popular, inclusive ajudando a romper a velha barreira entre popular e erudito na musicologia (Middleton, 1993, entre outros). Ao mesmo tempo, afirmamos o rendimento de investigações da dimensão expressiva da música brasileira no nível das improvisações, em busca de gestos expressivos compartilhados, configurados como tópicas. O estudo da retórica musical subjacente às improvisações, através da teoria das tópicas, é uma avenida interessante para a compreensão da musicalidade brasileira, podendo contribuir significativamente para a Musicologia Brasileira.

Referências citadas

- Agawu, V. Kofi. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Atkins, E. Taylor. Toward a Global History of Jazz, In (ed. do autor) *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003, pp. xi-xxvii.
- Barz, G. F. e Cooley, T. J. *Shadows in the Field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Bastos, Marina Beraldo Bastos e PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro. *Anais do Simpósio de Pesquisa em Música 2005*. Curitiba: UFPR/DeArtes, 2005, pp. 219-230.
- Berliner, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Middleton, Richard. Popular music analysis and musicology: bridging the gap. *Popular Music*, vol. 12/2, 1993, pp. 177-190.
- Monson, Ingrid. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- Nettl, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*. London: Free Press, 1964.
- Nicholson, Stuart. *Is jazz dead? : (or has it moved to a new address)*. New York: Routledge, 2005.
- Piedade, Acácio Tadeu de Camargo. “Brazilian Jazz and Friction of Musicalities”. In E. Taylor Atkins (ed.), *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003, pp. 41-58.
- _____. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Opus*, 11, 2005, pp. 197-207.

Anexo IV:

Minha Palhoça

CD "Voadeira" (SALMASO, 2001)

J. Cascata

Faixa 12, a partir de 0:04 min.

Musical score for "Minha Palhoça" in 2/4 time, B-flat major. The score is divided into three systems, each with a vocal line (Voz) and a clarinet line (Clarinete Bb).

System 1 (Measures 1-4):

- Measures 1-2: Chords B \flat and Bdim.
- Measures 3-4: Chord F.

System 2 (Measures 5-8):

- Measures 5-6: Chord Dm.
- Measures 6-7: Chord Gm 7 .
- Measure 7: Chord C 7 .
- Measure 8: Chord F.

System 3 (Measures 9-16):

- Measures 9-10: Chord F.
- Measures 11-12: Chord F.
- Measures 13-14: Chord F 7 .
- Measures 15-16: Chords B \flat and F 7 .

Performance instructions for the clarinet:

- EO - grupeto (Measures 8-9)
- EO - 3-4-#4-5 (Measures 10-11)
- EO - baixaria (Measures 13-14)
- EO - arpejo 6-5-3-1 (Measures 15-16)

17 $B\flat$ 18 A^7 19 20 Dm

21 22 G^7 23 24 C

EO - baixaria

25 26 Gm 27 C^9 28 F

29 30 F^7 31 32 $B\flat$

blues

33 34 $Bdim$ 35 36 F

EO - baixaria

37 38 D^7 39 Gm^7 40 C^7 F

EO - 3-4-#4-5

Anexo V:

Viva o Rio

Improvisação de Itiberê Zwarg
 CD "Mundo Verde Esperança" (PASCOAL, 2002)

Hermeto Pascoal

Faixa 7, a partir de 1:24 min.

contrabaixo

1 2 3 4

$B^{\flat}maj7$ $A7(\sharp 9)$ $A^{\flat}7(\sharp 11)$

cadeia de antecipações regulares

5 6 7 8

$G7(\sharp 5)$ $C13$ $F13$ $F7(\sharp 5)$ $D7(\sharp 9)$ $G7$

bebop

9 10 11 12

$C7$ $F7$ $B^{\flat}maj7$ $Em7(\sharp 5)$ $A7(\sharp 9)$ $Dmaj7$ $D/C\sharp$

antecipação e ciranda

bebop

13 14 15 16

$Bm7$ Bm/A $G\sharp m7(\sharp 5)$ $C\sharp 7(\sharp 9)$ $F\sharp m7(\sharp 5)$

citação

brejeiro - encaixe irregular

17 18 19 20

$B7(\sharp 9)$ $Em7(\sharp 5)$ $A7(\sharp 9)$ $B^{\flat}maj7$

maxixado

21 $A7(\sharp 9)$ $A\flat 7(\sharp 11)$ $G7(\sharp 5)$ $C13$

25 $F7sus4$ $D7(\sharp 9)$ $G7(\sharp 5)$ $C13$

29 $F7sus4$ $B\flat maj7$ $D7(\sharp 9)$ $G7(\sharp 9)$ $C7(\sharp 9)$ $F\sharp 7(\sharp 9)$

bebop bebop bebop

(...)

Detailed description: The image shows a bass line in 4/4 time, spanning measures 21 to 31. The notation is in bass clef. Measures 21-24 are grouped together with a bracket labeled 'bebop'. Measure 25 is also bracketed with 'bebop'. Measures 26-28 are bracketed with 'bebop'. Measure 29 is bracketed with 'bebop'. The chords are: 21: $A7(\sharp 9)$, $A\flat 7(\sharp 11)$; 22: $A\flat 7(\sharp 11)$; 23: $G7(\sharp 5)$; 24: $C13$; 25: $F7sus4$; 26: $D7(\sharp 9)$; 27: $G7(\sharp 5)$; 28: $C13$; 29: $F7sus4$; 30: $B\flat maj7$, $D7(\sharp 9)$, $G7(\sharp 9)$, $C7(\sharp 9)$; 31: $F\sharp 7(\sharp 9)$. The melody consists of eighth-note patterns, often beamed in pairs, with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a final measure ending with an ellipsis (...).

Anexo VI:

Baião de Lacan

improvisação de Nailor "Proвета"
 CD "Bixiga" (BANDA MANTIQUEIRA, 1999)
 Faixa 6, a partir de 3:39 min.

Guinga

F#7

sax soprano

1 2 3 4

5 6 7 8

cadência *outside* nordestino (incompleto)

9 10 11 12

13 14 15 16

nordestino surpresa

17 18 19 20

outside *outside cromático*

21 22 23 24

nordestino - citação

25 26 27 28

repetição obsessiva surpresa

Da jurema ao candomblé: música e gênero *em trânsito* no terreiro de nação Xambá

Laila Andresa C. Rosa²⁸

lailarosamusica@yahoo.com.br (UFBA)

Resumo: A inclusão do toque de *umbanda* ou *macumba*, característico do repertório do culto da jurema, e que acompanha apenas uma toada no repertório do orixá feminino Iansã ou Oiá, permite a reflexão sobre três dimensões específicas que se interpenetram no complexo movimento da tradição deste universo religioso: *a dimensão de gênero*, pois acompanha a toada de Oiá Meguê, Iansã específica de Mãe Biu, a poderosa ialorixá que liderou o terreiro *Ilê Axé Oyá Meguê*, da nação Xambá (Olinda - PE) por mais de quarenta anos; *a dimensão histórica e afetiva*, onde através desta cantiga, o povo-de-santo comunga a experiência de homenagear a falecida ialorixá, além desta refletir também um dos traços de sua marcante personalidade que, apesar de ter sido de extrema seriedade, também era famosa por seu espírito festivo; *a dimensão musical* em que o compartilhamento musical entre ambos os repertórios religiosos, da jurema e do xangô ou candomblé, gera o diálogo em que é consentida a aproximação, embora a separação dos dois universos religiosos é que seja constantemente enfatizada, inclusive através da questão espacial, onde cada culto possui seu espaço sagrado específico. O acompanhamento da toada por este toque que é considerado pelo povo-de-santo como um ‘samba’, define também o caráter musical desta e do repertório de Iansã como um todo, visto que apresenta nuances diferenciadas que compõem sua identidade musical, narrando não somente a trajetória deste orixá guerreiro, mas também a de suas filhas (só existe um filho de Iansã *feito na casa*).

Palavras-chave: Nação Xambá. Iansã. Jurema. Gênero.

Introdução - trânsitos...

Este artigo trata do diálogo estabelecido através do *trânsito* que um toque específico de tambor chamado de *umbanda* ou *macumba* percorre entre dois universos distintos, presentes num mesmo terreiro de nação Xambá: o culto da jurema e o culto dedicado aos orixás. Ambos os cultos possuem panteões religiosos e repertórios musicais distintos. A jurema²⁹ é um culto dedicado aos caboclos, mestres e curandeiros de origem Luso-Brasileira (Motta, 1997: 11), já o candomblé ou xangô³⁰ é um culto dedicado aos orixás, divindades africanas que governam as forças da natureza, guardando de forma mais direta a questão da ancestralidade africana.

Neste *trânsito*, são consideradas as diferentes dimensões elaboradas no âmbito religioso: de gênero, da história e da afetividade e claro, da música. O “trânsito” aqui consiste

²⁸ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em música – área de concentração Etnomusicologia, da UFBA.

²⁹ Para o aprofundamento sobre o culto da jurema ver Bastide (2001 e 1945), Vandezande (1975), Pinto (1995), Luzuriaga (2001), Assunção (2006 e 2001), Brandão e Rios (2001) e Salles (2004).

³⁰ Como é mais comumente chamado em Pernambuco.

nestas diversas esferas que se entrelaçam, ora num processo de afastamento, ora de aproximação, mas de alguma maneira, sempre de diálogo.

1. Do gênero, da raça e do poder – Oiá Meguê

O terreiro do Xambá foi fundado em 1930 por uma filha de Iansã³¹, Maria das Dores da Silva, a Maria Oiá. Fechado pela polícia em 1938, o *Ilê Axé Oyá Meguê*³² foi reaberto em 1950 por sua sucessora Severina Paraíso da Silva, a Mãe Biu, que representa uma forte referência até hoje, tendo deixado aos filhos e filhas-de-santo a ligação com a jurema. De origem indígena, em contexto brasileiro escravocrata, a jurema adicionou traços europeus ao seu universo religioso e também foi ‘assimilada’ ao universo das religiões afro-brasileiras, caso do terreiro *Ilê Axé Oyá Meguê*, da nação Xambá³³. Esta ‘assimilação’ se deu por diversas razões, dentre elas o culto africano dedicado aos ancestrais³⁴ e o compartilhamento de estruturas religiosas similares entre esta, o candomblé e também a umbanda³⁵.

Guiada por Oiá Meguê, sua qualidade de Iansã específica, Mãe Biu passou mais de quatro décadas à frente do terreiro, até seu falecimento em 1993³⁶ e com outras mulheres, transformou a casa Xambá num terreiro de referência de empoderamento feminino negro (Costa, 2006: 94). Neste contexto, é importante considerar os conceitos de poder, como prática social constituída historicamente (Machado, 2004: x) e de gênero, como uma categoria analítica para compreender a história (Scott, 1990: 14). Gênero corresponderia a uma forma primeira de significar as relações de poder. Ponderar sobre as relações de gênero resulta em dialogar com o conceito questões de raça e classe (Stolcke, 1991: 104). Neste sentido, é importante enfocar a história deste terreiro, que foi perseguido pela polícia, legitimada pela concepção de ‘inferioridade’ e ‘primitivismo’ afro-brasileiro, onde sua cultura e religião

³¹ Também chamada de Oiá ou Oyá em iorubá, é uma deusa guerreira. Governa os ventos e as tempestades, é a rainha dos eguns (mortos).

³² Nome atual do terreiro que em iorubá significa *Casa do Axé de Oiá Meguê*. Antes era denominado *Seita Africana Santa Bárbara da nação Xambá*. Desde 1950 fica localizado em Portão do Gelo, no bairro de São Benedito (Olinda – PE).

³³ Esta se deu através de sua integração ao calendário religioso de vários terreiros tradicionais de xangô. O culto da jurema fica reservado à parte mais ‘discreta’ do terreiro. Na cartilha da nação Xambá, (Leal, 2000) é sempre destacado que ambos os cultos não se ‘misturam’, pois ocorrem em espaços sagrados distintos, seguindo calendários religiosos distintos (a este respeito no contexto de terreiros de Salvador ver também Garcia, 2001).

³⁴ O povo africano mantém a tradição do culto aos ancestrais, familiares que já faleceram ou reis de castas das quais faziam parte. Em solo brasileiro esta ancestralidade foi identificada pela figura do(a) índio(a) e do(a) caboclo(a), que passou a ser reverenciado(a) como ancestral brasileiro(a).

³⁵ Sobre a ‘umbandização’ da jurema ver Assunção (2006).

³⁶ Mãe Biu era filha de Ogum com Iansã, e esta última tomou à frente na liderança do terreiro, ou seja, o *Ilê Axé Oyá Meguê* é regido por Iansã, e não por Ogum, que por ser o orixá de ‘frente’ da ialorixá, normalmente deveria ter sido o ‘dono’ do terreiro. Este processo ilustra a personalidade impetuosa de Iansã que também é atribuída à sua filha.

feriam os ‘bons costumes’ da elite branca³⁷. São diferentes as formas de dominação e desigualdades para diferentes cores, daí a manutenção do conceito raça³⁸. As experiências do ‘ser mulher’ são diversas e, em relação às mulheres negras, as desigualdades sociais até hoje ainda são uma realidade, o que reforça esta história de resistência e poder feminino da nação Xambá, visto que esta é uma história de mulheres negras.

2. Da história e da afetividade - Mãe Biu

Mãe Biu tinha um envolvimento com o culto da jurema, legando aos filhos e filhas-de-santo a concepção de que para viver bem é preciso trabalhar com os dois ‘lados’ da vida e do sagrado. Este sagrado está intimamente ligado à natureza, à ciência das ervas e aos conhecimentos ‘outros’ não oficiais por tanto tempo discriminados. Evidenciando uma identidade nacional através da ancestralidade indígena, a jurema dialoga também com elementos religiosos diversos oriundos do catolicismo, do espiritismo, da umbanda e do candomblé, onde estes se fundem compondo um novo contexto que até hoje é marginalizado e realizado discretamente em terreiros de candomblé³⁹.

Por reger o terreiro, Oiá Meguê atua também como mãe e protetora. Maurício César da Silva (padrinho e ogã do Xambá)⁴⁰ afirma: “Pelo fato de ser o orixá da casa, há vontade de render homenagem à ela (Oiá). A gente se encoraja muito, dá força para nós. Uma mulher guerreira. Sou filho de Xangô, minha mãe é Iansã.” Este “render homenagem” significa cantar e tocar para esta Oiá específica de Mãe Biu, lembrar. Cantar pra Oiá Meguê significa cantar para Mãe Biu e “render uma homenagem” à ialorixá. Mãe Biu era também de festa, uma figura pública que com o seu poder e das demais mulheres ao seu lado, conquistou um espaço social para o terreiro Xambá, alcançando prestígio no meio religioso e social⁴¹.

3. Da música – Oiá Meguê num agailê

Retomando o fio condutor desta pequena narrativa, *o trânsito*, o toque de *umbanda* ou *macumba* é característico do repertório musical da jurema, acompanhando a maioria de

³⁷ Sobre a repressão às religiões afro-brasileiras em Alagoas e Pernambuco ver Fernandes (1937 e 1941); Valente (1982); Prandi (1991) e Braga (1995).

³⁸ Embora polêmico, o termo ‘raça’ não reforça o sentido biológico, e sim político, resultante de formulações sócio-históricas que avaliam o preconceito sobre as características fenotípicas, estas tomadas como “indicadores da diferença racial que legitimam o preconceito” (Stolcke, 1991: 106).

³⁹ Além da ausência de um discurso de pureza cultural e religiosa, a presença da bebida e da fumaça representa também um fator fundamental para compreender esta marginalização. O povo-de-santo afirma sempre que orixá não gosta de bebida nem de fumaça.

⁴⁰ Entrevista realizada em 15/06/2004.

⁴¹ Mãe Biu transformou o dia de seu aniversário (29/06) numa festa de *coco* dedicada aos mestres e mestras da jurema. Esta é realizada há mais de quarenta anos. Sobre o ritmo/dança popular tradicional chamado de *coco* no contexto do Xambá ver Lima (2005).

suas linhas ou pontos⁴². No repertório de Iansã, divindade cultuada apenas na ‘parte do orixá’⁴³, o toque de *umbanda* acompanha apenas a toada *Oiá Meguê num agailê*, dedicada à Iansã de Mãe Biu, sendo por isso muito especial para o povo-de-santo do Xambá e refletindo a relação que aquela tinha com a jurema. Este toque possui um caráter diferente do usual para Iansã, sendo considerado “um samba”, padrão rítmico de 8 pulsos⁴⁴ (♩ ~ 95 a 120)⁴⁵:

No repertório de Iansã⁴⁶, Oiá Meguê possui duas cantigas especialmente cantadas pelo coro e tocadas pelos tambores. Pensando nas cantigas, os nomes específicos dos orixás são referências presentes nos textos das mesmas⁴⁷. É a partir dos textos que as pessoas identificam a toada específica do seu orixá, reforçando a identidade individual e religiosa das Iansãs e de suas filhas e filhos (Segato, 1995: 90). A cantiga para Oiá Meguê em questão menciona esta qualidade específica de orixá (ver transcrição em anexo). Como a maioria das cantigas de Iansã, esta toada é cantada de forma silábica, refletindo musicalmente a força e ímpeto, decisão e rapidez de Oiá (Carvalho e Segato, 1992: 40). Em relação à estrutura melódica esta toada é hexatônica⁴⁸, estrutura comum ao repertório do candomblé Ketu. Daí emerge o diálogo entre a estrutura melódica comum ao candomblé e o toque de macumba, oriundo de outro sistema musical e por fim, a expressão da afetividade, pois, o momento de cantar e tocar esta toada representa uma festa em que Iansã e Mãe Biu são homenageadas com muita alegria.

Conclusões – trânsitos e tradições

Através do diálogo estabelecido nas diversas dimensões apresentadas, é possível perceber como o orixá Oiá Meguê assim como sua história no terreiro, relacionada à figura de

⁴² Como são chamadas as cantigas dedicadas às entidades da jurema.

⁴³ Não está presente no contexto da jurema, onde são cultuadas entidades brasileiras, que cantam e falam em português regionalizado, exceto a ‘corrente oriental’ composta por ciganos e ciganas que não são consideradas entidades brasileiras, pois nasceram em países como Egito, Iugoslávia, etc. Estas últimas não são muito comuns.

⁴⁴ Seguindo a idéia de time-line, ou linha guia, que se baseia na acentuação assimétrica da pulsação que é executada pelo agogô e que serve de base para o grupo instrumental, para o canto e a dança (Garcia, 2001 e Lühning, 2001). Em notação ocidental, o padrão de 8 pulsos pode ser considerado um compasso binário, característico do samba.

⁴⁵ Transcrição do *melê*, um dos tambores do trio composto por *melê*, *melê ancó* e *inhã*. Este é o tambor mais agudo, que ‘puxa’ os padrões rítmicos básicos. Sua função é de manter o padrão rítmico para que os dois outros executem as ‘viradas’, sendo este último, o mais grave, também chamado de ‘marcação’, o que exerce o papel de solista. Em seguida vem o padrão executado pelo agogô e as palmas que constituem o ‘beat’ da cantiga, que geralmente são batidas pelo coro, para acompanhar seu canto.

⁴⁶ O repertório presente nos toques públicos é de cerca de 30 cantigas, excetuando o repertório dedicado à Iansã de Balé (na parte dos eguns), que possui um outro repertório (Rosa, 2005).

⁴⁷ Cantadas num iorubá arcaico que sofreu diversas modificações naturais do contexto da oralidade.

⁴⁸ Possui uma estrutura de alturas que se organiza através das seguintes relações intervalares: 2M+2M+3m+2M+2M. São 9 cantigas hexatônicas ao todo no repertório de Oiá. Estas apresentam algumas variantes nas suas relações intervalares (Rosa, 2005: 196).

sua mais importante ialorixá Mãe Biu, são importantes para a análise musical e vice-versa. A relação com a falecida ialorixá é uma constante para a compreensão do orixá no Xambá, pois é também através do repertório musical que vêm à memória pessoas que já faleceram. A música além de fortalecer a identidade pessoal e a auto-estima das filhas e filhos-de-santo constitui um veículo de rememoração de terceiros, atuando na construção de uma “perspectiva histórica do culto” (Segato, 1995 e 1999).

O toque de *umbanda* ou *macumba* que acompanha a cantiga *Oiá Meguê num agailê* reflete a inserção do repertório da jurema no repertório dos orixás, visto que está presente nos dois cultos⁴⁹. Neste sentido, é importante pensar sobre o trânsito, diálogo, empréstimo no universo musical que não deve ser entendido como algo que descaracterize a nação, mas que compõe a sua história, sua identidade musical e sua dinâmica. A presença deste toque no repertório de Oiá representa a relação jurema - Iansã - Mãe Biu – *trânsito* musical, enfim, o diálogo. Embora dialeticamente existam tantas restrições, a aproximação é consentida. Este *trânsito* pode ser concebido como a reinvenção musical na construção de uma tradição religiosa afro-brasileira, onde gênero, raça, poder e música compõem alicerces fundamentais.

Anexo

2. Transcrição da cantiga de Oiá Meguê⁵⁰:

Referências citadas

Assunção, Luiz Carvalho de. 2006. *O reino dos mestres: a tradição da jurema na umbanda nordestina*. Rio de Janeiro: Pallas.

_____. 2001. “Os mestres da Jurema: Culto da Jurema em terreiros de Umbanda no interior do nordeste”. In: Reginaldo Prandi (org.). *Encantaria Brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 182-215.

Bastide, Roger. 2001. “Catimbó”. In: Reginaldo Prandi (org.). *Encantaria Brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 146-159.

_____. 1945. *Imagens do Nordeste Místico em Branco e Preto*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro.

⁴⁹ Assim como também no repertório dos orixás gêmeos “Bêji”, que são semelhantes aos caboclinhos e caboclinhas da jurema.

⁵⁰ A indicação da semínima e tempo representa uma aproximação do andamento real. A ausência de armadura de clave, compasso e barras de compasso representam uma tentativa já consolidada, mas ainda amplamente discutida, de se aproximar da estrutura musical afro-brasileira e se distanciar relativamente da notação estritamente ocidental. Nesta o emprego da síncopa é usual para este tipo de música, implicando num enquadramento de uma outra estrutura que, como regra, apresenta relações assimétricas, ao sistema ocidental. A presença do agogô e das palmas abaixo da melodia ilustra a relação entre estrutura melódica e ciclo rítmico, explicitando também a relação prosódica que o texto estabelece com estes ciclos, visto que, os toques geralmente reforçam as sílabas tônicas das palavras. A pequena vírgula indica o término de cada ciclo do agogô.

- Braga, Júlio. 1995. *Na Gamela do Feitiço: repressão e resistência nos candomblés da Bahia*. Salvador: EDUFBA.
- Brandão, Maria do Carmo; Rios, Luis Felipe. 2001. "O catimbó-jurema do Recife." In: Reginaldo Prandi (org.). *Encantaria Brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 160-181.
- Carvalho, José Jorge de; Segato, Rita Laura. 1992. *Shango Cult in Recife, Brazil*. Caracas: Fundef, Conac, Oas.
- Costa, Valéria Gomes da. 2006. *Nos arrabaldes da cidade: práticas de apropriação e estruturação dos espaços no subúrbio do Recife pelo Terreiro Santa Bárbara – Nação Xambá (1950-1992)*. Dissertação (Mestrado em História). Recife: Universidade Federal de Pernambuco.
- Costa Lima, Vivaldo da. 1984. "Nações de Candomblé." *Encontro de Nações-de-candomblé, Salvador 1.6.81 a 5.6.81*. Série Estudos e Documentos 10. Salvador: Ianamá e Centro Editorial e Didático da UFBA, 11-26.
- Fernandes, Gonçalves. 1941. *O Sincretismo Religioso no Brasil: seitas, cultos, cerimônias & práticas religiosas e mágico-curativas entre as populações brasileiras*. São Paulo: Guairá.
- _____. 1937. *Xangôs do Nordeste: Investigações sobre os cultos negro-fetichistas do Recife*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Garcia, Sônia Maria Chada. 2001. *Um repertório musical no seio do culto aos orixás, em Salvador – BA*. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Salvador: UFBA.
- Leal, Hildo. 2000. *Cartilha da Nação Xambá*. Recife: S/E.
- Lima, Marileide Alves de. 2005. *Chão batido, coco pisado: a contribuição da nação Xambá à cultura pernambucana*. Monografia (Especialização em Jornalismo Cultural). Recife: Universidade Católica de Pernambuco.
- Lühning, Angela. 1990. *A Música no candomblé Nagô-ketu: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador – Bahia*. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Tradução de Raul Oliveira. Material não publicado. Universidade Livre de Berlim. Salvador.
- Luzuriaga, José Martín Desmaras. 2001. *Jurema e cura*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Recife: UFPE.
- Machado, Roberto (org.). 2004. "Por uma genealogia do poder". In: Michel Foucault. *Microfísica do poder*. 19ª ed. São Paulo: Edições Graal, vii-xxiii.
- Motta, Roberto. 1997. Religiões Afro-recifenses: ensaio de classificação. *Revista Antropológicas* III. vol. 2. Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE, Recife, 11-34.
- Pinto, Clélia Moreira. 1995. *Saravá jurema Sagrada: as várias faces de um culto mediúnico*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Recife: UFPE.
- Prandi, Reginaldo. 1991. *Os candomblés de São Paulo: A velha magia na Metrópole Nova*. São Paulo: Hucitec.
- Rosa, Laila Andresa C. 2005. *Epahei Iansã! Música e resistência na nação Xambá: uma história de mulheres*. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- Salles, Sandro Guimarães de. 2004. *À sombra da jurema: um estudo sobre a tradição dos mestres juremeiros na Umbanda de Alhandra – PB*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Natal: UFRN.

Scott, Joan. 1990. 1989. "Gênero: uma categoria útil para análise histórica". Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila, 1-27. Texto não publicado. Do texto original: *Gender: An Useful Category of Historical Analyses*. *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press.

Segato, Rita Laura. 1995. *Santos e Daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal*. Brasília: Editora da UnB.

_____. 1999. "Okarilé: uma toada icônica para Iemanjá." *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 28, 237-253.

Stolcke, Verena. 1991. "Sexo está para gênero assim como raça para etnicidade?". *Estudos Afro-Asiáticos*, 20. São Paulo: USP, 101-119.

Valente, Waldemar. 1982. "Xangô: um ritual afro-brasileiro em Pernambuco". *Folheto da Fundação Joaquim Nabuco*. Recife: Massangana, 7-10.

Vandezande, René. 1975. *Catimbó: forma nordestina de religião mediúnica*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Recife: Universidade Federal de Pernambuco.

Cantem e Dancem... Chegou o Jacaré: a música brasileira e a integração Brasil/Estados Unidos no currículo de uma universidade norte-americana

Welson Alves Tremura

tremura@ufl.edu

Resumo: Este trabalho discute a música brasileira como elemento de interação e integração de estudantes, professores, e membros de uma comunidade local na formação do programa de música da “University of Florida” nos Estados Unidos. O grupo musical “Jacaré Brazil” como matéria curricular dentro do programa de etnomusicologia mostra através de suas atividades artísticas e de recrutamento como é possível desenvolver um programa com a música brasileira dentro de uma Universidade Norte Americana tradicionalmente vinculada aos modelos clássicos Europeu. O “Jacaré Brazil” como um projeto musical entre o Brasil e os Estados Unidos articula e promove a música e a cultura brasileira como elemento de comunicação, valorizando processo didático-pedagógico e a integração de seus membros no contexto acadêmico.

Os seguintes elementos interativos são abordados neste trabalho: (1) centros de apoio para a formação do programa de música brasileira; (2) o conceito de “world music” e sua aplicação no mundo acadêmico; (3) brasileiros e norte-americanos trabalhando juntos na formação de um programa com a música brasileira; (4) a organização e direção dos eventos; (5) o repertório musical como matéria prática e curricular (6) a relação entre seus membros e público; (7) a participação de nomes consagrados da música brasileira nos eventos. Dentro do programa em etnomusicologia da “University of Florida” o grupo “Jacaré Brazil” se posiciona com uma característica colaborativa e de integração diferente dos modelos educacionais articulados em programas passados. O novo conceito valoriza o artístico na formação de grupos “world music” e estabelece um novo modelo de atividades para grupos não tradicionais.

Palavras Chaves: Jacaré Brazil. *world music*. música brasileira. *University of Florida*.

Introdução

O “Jacaré Brazil” é um grupo musical composto de estudantes, professores, e convidados da comunidade que através da “University of Florida” se dedica à exploração de valores artísticos e prática da música brasileira nos Estados Unidos. O grupo colabora em uma variedade de projetos que exploram a rica variedade de estilos musicais do Brasil e de outras regiões da América Latina, promovendo concertos, recrutando músicos e elaborando atividades acadêmicas. O “Jacaré Brazil” foi fundado em 1991 pelo professor doutor Larry Crook que homenageando o mascote da Universidade “*gator*”, iniciou-se como um grupo de prática da “world music” no programa em etnomusicologia.

Com a minha entrada em 2000 como professor e co-diretor do grupo, assumi a missão de criar novas oportunidades e expandir o programa em etnomusicologia. Neste mesmo período o “Jacaré Brazil” também passou a receber subsídio do “Center for World Arts” e do

“Center for Latin American Studies” que são organizações acadêmicas interdisciplinares dentro da Universidade com o objetivo de apoiar estudos e pesquisas avançadas. Esta visão expansiva e a preocupação em promover a música e cultura brasileira foram fundamentais para o desenvolvimento do programa e para que novas oportunidades de colaboração fossem criadas. Os centros interdisciplinares recebem apoio do governo Federal e usam parte de seu orçamento para promoverem e expandirem novos programas em disciplinas diversas como literatura latino-americana, meio ambiente, gerenciamento de florestas, antropologia, ciências políticas, e as artes. Esta relação entre os centros e a faculdade de música proporcionou uma oportunidade real para que no ano de 2001 desse início o (BMI) Instituto de Música Brasileira.

Com a finalidade de recrutar novos estudantes e membros da comunidade para um trabalho intensivo com a música brasileira, o Instituto tem como objetivo expandir e dar continuidade as atividades do grupo “Jacaré Brazil” e oferecer novas experiências. Desde o início de suas atividades o Instituto organiza concertos, “workshops,” palestras e promove aulas prática de instrumento com renomados músicos brasileiros. O Instituto continua despertando à atenção da administração e da comunidade sobre a relevância do estudo e da prática da música brasileira como atividade artística e acadêmica. Já se apresentaram no Instituto célebres professores doutores como Gerard Behague, Larry Crook, e Christopher Dunn, e exímios instrumentistas como Aliéksey Vianna, Carlos Malta, Marco Pereira, Nonato Luiz, Julio Figueiredo, e José Rastelli.

Música do mundo e fatores de desenvolvimento

Como comumente chamados nas Universidades Norte-Americanas as “world music ensembles” ou grupos de música do mundo, foram criados para dar sustentação a programas em etnomusicologia que se organizavam no início dos anos sessenta. Estes grupos validam perante o contexto disciplinar da etnomusicologia a prática da música não tradicional, oferecendo oportunidades de contato direto com representantes de culturas de diversas regiões do mundo. Como elucidado no livro de Ted Sólis (2004) “*Performing Ethnomusicology – Teaching and Representation in World Music Ensembles*”, constato que as experiências e barreiras encontradas durante o processo de desenvolvimento da “world music” como disciplina se preocupava a prática da música não levando em consideração a aceitação desta prática diante do mundo acadêmico tradicional.

Excluindo o mérito autenticidade na “world music” como representação legítima de culturas não tradicionais, articulo que muitos diretores não deram atenção e adequação necessária para as constantes transformações sócio-culturais e de escolha de repertórios. Não estou

negando ou certamente excluindo os resultados positivos destes grupos, mas afirmando que as alterações ou mesmo adequações necessárias para atender a demanda dos alunos ou as próprias modernizações das Universidades não foram devidamente avaliadas ou analisadas por especialistas ou portadores da cultura.

Nos Estados Unidos a situação econômica positiva dos anos setenta e oitenta proporcionou com que estes grupos se tornassem laboratórios de estudo e de prática dentro de seus programas. A relação programa acadêmico em etnomusicologia seguido da prática de grupo “world music”, foi um modelo usado por praticamente todas as universidades de grande porte. Esta disposição sustentava a idéia de expor os estudantes de etnomusicologia a um maior número possível de experiências e participações nestes programas, oferecendo um modelo diferenciado de educação. Numa posição contrária articulo que este processo fez com que muitos estudantes de outras áreas da música não compartilhassem destas experiências, transformando a prática da “world music” numa disciplina de exclusão, não fomentando a estabilidade da disciplina num contexto mais amplo. Também sustento que a rotação de grupos de “world music” não promove a prática e treinamento necessário para se formar especialistas, pois não consolidam experiências duradouras. Além disso, o dilema entre a prática e a pesquisa ainda é hoje motivo de discussão e uma contínua problemática em Universidades onde estes grupos são rotativos. O comprometimento com uma cultura em detrimento de outra faz com que muitos grupos, mesmo quando conduzidos por diretores competentes constitua uma ideologia curricular não confirmando seu papel perante as pressões da administração. Os grupos “world music” continuam sendo marginalizados, ou por falta de verba, ou por falta de comprometimento das cadeiras tradicionais em validarem suas práticas. Estas desigualdades são notórias colocando a música não-tradicional em posição inferior aos grupos tradicionais como banda, orquestra, ou coral. Esta realidade prejudica o crescimento de programas em etnomusicologia e atrasa as expectativas de transformarmos a “world music” em uma disciplina autônoma.

Em razão das instabilidades funcionais e da má adequação da “world music” aos moldes tradicionais podemos perguntar: como podem programas em etnomusicologia que focam em valores intrínsecos de metodologia e que não qualificam ou integram seus grupos de prática ser considerado exemplos de sucesso? Muitas vezes a função da “world music” em uma instituição parece ser uma função exótica e não proporcionar uma oportunidade franca de aprendizagem aos alunos. Estas perspectivas de funcionalidade e de auto-avaliação fazem com que muitos programas caiam no exótico-burlesco e deixem de existir como atividade de formação musical.

Jacaré Brazil na “University of Florida” e os fatores de interação

Como justificar a presença de um grupo de música brasileira no contexto acadêmico de uma universidade tradicional e de pesquisa? Uma justificativa pode estar relacionada a uma nova prática administrativa que hoje sofre pressão da sociedade e do governo para investirem mais na educação e na globalização de programas. Muitos departamentos estão investindo em parcerias educacionais internacionais e preparando seus estudantes para experiências fora do país. O slogan é retorno no investimento, necessidade de interdisciplinaridade, alianças universitárias internas e externas, e projetos que envolvam tecnologia e internacionalização, prática esta inexistente durante o período de confronto ideológico entre o mundo capitalista e o comunista.

O grupo “Jacaré Brazil” se coloca numa situação singular, pois dá suporte ao programa em etnomusicologia como prática da “world music”, e ao mesmo tempo oferece oportunidades aos seus alunos, através de outros programas, na expansão de experiências internacionais. A “University of Florida” e sua aliança com o “Center for Latin American Studies” cria novas oportunidades e abre perspectivas para a expansão dos programas de música através do Instituto de Música Brasileira (BMI), do “Partnership in Global Learning” (PGL), e do “Digital World Institute” (DWI), que são também organizações interdisciplinares de incentivo a pesquisa e que colaboram em projetos artísticos. Mais recentemente propusemos um novo programa “Study Abroad” junto ao “College of Fine Arts” que irá privilegiar estudantes que queiram estudar no Brasil durante o verão (Junho e Julho).

O repertório do “Jacaré Brazil”

A prática da música brasileira na “University of Florida” traz uma série de expectativas e significância para o Brasil. Muitos trabalhos que apresentamos buscam a relação da música com a cultura e valorizam as tradições folclóricas. O público que nos prestigia reage positivamente a estas propostas e com isto estamos constantemente criando novas possibilidades de repertórios e programas. Sem o comprometimento com estilos ou repertório desta ou daquela região do Brasil, recriamos oportunidades de mostrarmos a música brasileira como valor artístico. O “Jacaré Brazil” prepara dois grandes shows durante o ano, um no semestre do outono (Agosto-Dezembro), e outro durante o semestre da primavera (Janeiro-Maio), cada um desses eventos explora possibilidades e combinações distintas de repertórios. Dentro dos estilos populares incluímos samba, frevo, baião, samba-reggae, maracatu, côco, entre outros. O repertório erudito incluiu obras originais ou transcrições de Villa Lobos, Patápio Silva, Egberto Gismonti, Ernesto Nazareth, Laurindo Almeida, e Radamés Gnattali. A grande diversifica-

ção de repertórios talvez seja o ponto mais atrativo do grupo, oferecendo opções de espetáculo e de participação a instrumentistas, percussionistas, cantores, e dançarinos. Através deste modelo expansivo também o programa também oferece a prática de música instrumental do choro. Recentemente iniciamos um quarteto de violões que explora composições e transcrições de músicos brasileiros consagrados como Dilermando Reis, Luis Bonfá, Laurindo Almeida, Paulinho Nogueira, Marco Pereira, Paulo Belinatti, Edson Lopes, e Celso Machado.

Nos Estados Unidos as pessoas em geral não aceitam influências estrangeiras tão facilmente. Nós (Jacaré Brazil) promovemos valores artísticos, e boa música, e criamos relações cordiais. Boa música é boa música em qualquer lugar.

Numa recente entrevista a um projeto acadêmico afirmo que a música brasileira como integração Brasil e Estados Unidos traz muitos resultados positivos quando usada para comunicar valores artísticos, promover a cultura, e cultivar a relação pessoal entre seus membros. Esta relação traz benefícios a todos, pois cria oportunidades de se trabalhar e interagir com artistas consagrados. Também argumento sob a relevância da prática da música brasileira como prioridade disciplinar. A prática da “world music” através da música brasileira tem uma função pluralística, pois oferece oportunidades a músicos tradicionais contribuírem de imediato, criando moldes de trabalho em grupo, explorando a diversidade de estilos musicais, e estabelecendo relações cordiais.

Nós tocamos uma variedade de estilos musicais. No passado fizemos alguns shows com prioridades voltadas para a percussão e o repertório vocal. Tocamos também o repertório atual do carnaval Brasileiro, e de alguns tipos de estilos populares enfatizando a música Afro-brasileira. Depois da entrada do Tremura estamos expandindo o repertório violonístico e das cordas. “Nós também nos dedicamos a prático do choro em grupo, um tipo de “cordas Brasileiras de jazz”, a música da Bossa-Nova, e todos os tipos de samba de carnaval (Larry Crook).

Os fatores que possibilitam a realização e interação da música brasileira em nosso programa podem ser vistos por quatro ângulos diferentes. Primeiro, a interação musical entre a música brasileira e os membros do “Jacaré Brazil” que são estudantes norte-americanos ou internacionais; Segundo, a interação musical entre os diretores do grupo, um norte-americano o outro brasileiro; Terceiro, a interação da música brasileira e do “Jacaré Brazil” como um todo, incluindo diretores, membros, e o público em geral que é uma mescla de pessoas de vários países e da comunidade; Quarto, a interação musical entre os músicos convidados e o grupo “Jacaré Brazil”.

Sob o ponto de vista das relações pessoais o grupo “Jacaré Brazil” esforça-se em conseguir uma aliança artística funcional, isto é um equilíbrio onde todos os membros se sin-

tam importantes do processo de aprendizagem. É neste processo interativo que atingimos resultados e proporcionamos uma experiência positiva. O repertório variado faz com que os estudantes tenham muitas oportunidades de expressarem sua musicalidade e criatividade semelhante aos modelos jazzísticos, o que gera melhores relações entre os membros.

A diversificação da música latino-americana na proposta da University of Florida caminha em paralelo aos objetivos do “Center for Latin American Studies”. Nesta relação entre o “Center” e as atividades acadêmicas, o grupo “Jacaré Brazil” atua como instrumento de recrutamento em escolas secundárias da região. Esta colaboração traz benefícios mútuos para a Universidade, pois atrai novos alunos, e beneficia os membros do grupo com novas experiências e atividades extracurriculares. O coreógrafo e cantor Haitiano Erol Josué nos proporcionou uma experiência completa da cerimônia Vodou Haitiana em 2003, o conceituado marimbista Pedro Tomás da Guatemala trouxe uma gama de estilos e técnicas de como tocar marimbas em pares e outras combinações em 2005.

Considerações finais

Este estudo mostrou que programas em etnomusicologia e grupos de “world music” podem ser interpretados e articulados de várias maneiras, porém para que estes sejam funcionais devem valorizar as relações pessoais e criar lastros. O modelo criado pelo grupo “Jacaré Brazil” deixa de pertencer somente à categoria de “world music”, mas se transforma em prática de música como matéria obrigatória, com isto modificam-se conceitos e transforma-se a percepção da “world music” como atividade artística.

Programas e pesquisadores que obtiveram reconhecimento nos últimos trinta anos foram frutos de estratégias acadêmicas ou partiram de premissa da construção de um modelo educacional funcional. A disparidade de prioridades e o grande acúmulo de informações e novos programas, talvez seja uma das maiores dificuldades que novos estudantes enfrentam quando buscam experiências da prática de “world music”. Com a crescente presença da música brasileira nas redes de lojas de departamento como Macy’s e Dillard’s, em restaurantes de cadeia como Chipotles, e na mídia em geral, o “Jacaré Brazil” se estabelece e articula a presença permanente da música brasileira no dia a dia das pessoas e na academia Norte-Americana.

Referência citada

Solís, Ted. 2004. *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*. Berkeley and Los Angeles, California. University of California Press.

“Floripa também tem samba de verdade!”

O “samba local” nas falas da escola de samba Embaixada Copa Lord⁵¹

Áurea Demaria Silva

aureademaria@hotmail.com (UNESP)

Resumo: Nesta comunicação apresento resultados de pesquisa de mestrado realizada junto à escola de samba Embaixada Copa Lord. A pesquisa objetivou discutir relações entre práticas musicais e formas de sociabilidade enfocando as vivências de batuqueiros, mestres de bateria, compositores de sambas-enredo e intérpretes. Em Florianópolis, os primeiros agrupamentos carnavalescos que se apresentaram sob a designação “escola de samba” surgiram no final da década de 1940, tendo como referência escolas cariocas que adquiriam sucesso nacionalmente. No entanto, apesar da popularidade que as escolas de samba alcançaram como modelo de organização carnavalesca, na região Sul essas formas associativas desenvolvem-se em um contexto onde a história e cultura das populações afro-brasileiras não são reconhecidas no cenário da identidade local/regional, no qual tem prevalecido uma imagem de branqueamento e europeização. As populações organizadas em torno das escolas de samba vivem uma situação de certa invisibilidade e encontram-se inseridas em uma disputa cotidiana pela ocupação de espaços diante das restrições às manifestações afro-brasileiras dentro do campo de políticas culturais locais. Assim sendo, a presente exposição pretende explorar as tensões entre o “local” e o “nacional” – observadas nesse contexto da região Sul – a partir da noção de “samba local” que emerge nas falas de sambistas da Embaixada Copa Lord como elemento central na formação da identidade do grupo. Busca-se compreender a idéia de “samba local” enquanto recurso simbólico que vem sendo mobilizado pelos sambistas considerando o universo de conflitos e negociações que marcam a inserção de manifestações afro-brasileiras no espaço social e cultural da cidade.

Palavras-chave: Embaixada Copa Lord. Escola de samba. Samba. Identidade. Carnaval de Florianópolis.

Introdução

Ao longo da realização de minha pesquisa de mestrado⁵² que teve como foco discutir práticas musicais e formas de sociabilidade no contexto da escola de samba Embaixada Copa Lord, as questões da relação entre música e identidade suscitaram algumas reflexões, as quais busco dar seguimento após a conclusão da dissertação, no presente texto. Partindo das falas de sambistas da Copa Lord pretende-se versar aqui sobre a idéia de que o samba praticado em

⁵¹ Agradecimentos: aos componentes da Embaixada Copa Lord, por acolherem de forma muito carinhosa esta pesquisa em sua agremiação; a todos que disponibilizaram seu tempo para a realização das entrevistas, em especial aos mestres de bateria Tiko e Carlão, ao batuqueiro Jean, aos compositores Celinho da Copa Lord e Edu Aguiar, ao intérprete de sambas Jeisson Dias; aos participantes da Seção de Comunicação “Mudanças culturais e a questão do patrimônio cultural”, pelo proveitoso debate realizado no III Encontro da ABET.

⁵² No balanço da “*Mais Querida*”: música, socialização e cultura negra na escola de samba Embaixada Copa Lord – Florianópolis (SC), realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da UNESP, sob a orientação do Prof. Dr. Alberto T. Ikeda.

Florianópolis possui “marcas” (“traços”, “características”) próprias, que conferem ao mesmo uma “identidade local”. Busca-se compreender a noção de “samba local” levando-se em conta tensões e negociações existentes entre referências “locais” e “nacionais”, as quais se manifestam no processo de inserção da escola de samba no cenário cultural da cidade.

A escola de samba Embaixada Copa Lord

O surgimento das escolas de samba em Florianópolis data do fim da década de 1940. Segundo Tramonte (1996: 86), os principais incentivadores das primeiras escolas de samba locais foram marinheiros procedentes do Rio de Janeiro e também do Norte do país que vieram prestar serviços militares na capital catarinense. Os marinheiros passaram a se concentrar na região de “Canudinhos” (atual rua Major Costa), nas proximidades do Morro da Caixa, fazendo com que essa região adquirisse a configuração de um “reduto do samba” (idem). Esse “reduto” adquiriu importância inegável para a história do carnaval de Florianópolis, tendo sido local de surgimento das primeiras escolas de samba da cidade, dentre elas, a Embaixada Copa Lord.

Fundada no ano de 1955, a Copa Lord foi o terceiro agrupamento a utilizar a designação “escola de samba” no carnaval local (Silva, 2005). Sua base social forma-se a partir dos primeiros núcleos de ocupação da população negra na cidade, os morros localizados na periferia do centro urbano de Florianópolis. O Morro da Caixa (também designado como Mont Serrat), integra esse núcleo pioneiro de ocupação, que no caso específico dessa comunidade, teve início por volta de 1860 (Souza, 1992: 8). Nesse mesmo núcleo de ocupação estabeleceram residência os referidos marinheiros cariocas por volta da década de 1940.

A Embaixada Copa Lord é considerada atualmente uma das escolas de samba mais “tradicionais” do carnaval da cidade. Dentre os fatores que levaram a essa caracterização destacam-se principalmente: a) a sua condição de pioneira, ou seja, ser uma das mais antigas; b) o seu local de surgimento (um dos morros da cidade, o que traz similitudes entre a trajetória da Copa Lord e o processo de formação das primeiras escolas de samba cariocas); c) o fato de congregar uma grande parcela de afrodescendentes, provenientes não só da comunidade do Morro da Caixa (Mont Serrat) como também de outros bairros de Florianópolis. Em uma definição bastante resumida, pode-se dizer que a escola de samba “Mais Querida” da cidade é identificada e se auto-representa como uma “escola de morro”, “de cultura afro”, portanto, “tradicional” e “autêntica”.

“Segredos do Sul”: tradições musicais afro-brasileiras em um contexto de invisibilidade⁵³

Estudos que tiveram como foco as populações de origem africana do Sul do Brasil demonstraram que os afrodescendentes desta região vivem em uma situação de invisibilidade, prevalecendo nesse contexto uma imagem de branqueamento e europeização.⁵⁴ Santa Catarina figura no cenário nacional não somente como um “Estado branco”, mas também como “uma Europa incrustada no Brasil”, com uma imagem de “superioridade racial”, “desenvolvimento e progresso” (Leite, 1996b: 38). Segundo estes estudos, os negros,

esquecidos pelas políticas públicas e pelas pesquisas científicas [...] deixaram de fazer parte, ou talvez nunca fizeram, do perfil étnico da região Sul, de sua identidade. Ou porque foram invisibilizados pelas várias formas de representação literária e política ou porque foram segregados social e espacialmente, de modo a serem tratados como inexistentes. (Leite, 1996a: 9).

Uma revisão crítica da literatura científica que versou sobre a contribuição da população negra na história de formação da região Sul demonstra que tais pesquisas não intentam mostrar a participação efetiva dos afrodescendentes nesse processo (Leite, 1996b). Centrada nas diferenças existentes entre o Sul do país e as outras regiões – principalmente no que concerne às diferenças do sistema escravista colonial – a literatura científica buscou consolidar a idéia de que os negros tiveram uma presença inexpressiva, insignificante (sem importância), e que isto consistiria na especificidade regional do Sul (idem). Nesse sentido, o processo de invisibilização “significa o não reconhecimento do negro como produtor de ciência, mantendo suas atividades desconhecidas pela pesquisa oficial, que é a representação mesma desta ciência” (Leite, 1996 *apud* Lima, 2002: 89). Percebe-se, nesse processo, “uma espécie de expediente perverso em que a ausência de textos científicos sobre a cultura afrodescendente justifica a não realização de futuras investigações científicas sobre o tema” (idem).

Apesar dos mecanismos de invisibilização da população negra terem sido apontados por pesquisadores há algum tempo, colocando a questão na pauta das discussões que visam uma mudança desse panorama, pode-se observar que tais mecanismos continuam ainda atuantes, nas construções de imagens de Santa Catarina que têm sido veiculadas pela mídia, e como mostrarei a seguir, nas políticas culturais formuladas pelo poder público local.

⁵³ Menção ao título do CD que apresenta registros sonoros de manifestações culturais afro-brasileiras da região Sul na série *Documentos Sonoros Brasileiros* da Coleção Itaú Cultural e Acervo Cachuera.

⁵⁴ Trata-se de conjunto de pesquisas realizadas entre populações afrodescendentes da região Sul – que abordaram os temas: terra, trabalho, família, parentesco, religião, sociabilidade e formas de discriminação racial – reunidas no livro *Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*, organizado por Ilka B. Leite (1996a).

A imagem-símbolo do “local”: folguedos açorianos como “cultura oficial” da cidade

Em Florianópolis, percebe-se por parte das políticas culturais da Prefeitura Municipal uma forte restrição às manifestações de tradições afro-brasileiras. Nos materiais institucionais divulgados pela Prefeitura os folguedos açorianos simbolizam a cultura “oficial” de Florianópolis, sendo os grupos de Boi-de-Mamão expressões máximas dessa “identidade local”. A citação que segue, extraída do *site* da Prefeitura, revela a preferência do poder público pelas manifestações culturais açorianas:

A predominância do açoriano sobre os demais componentes da formação cultural de Florianópolis determinou a acentuada influência açoriana nas manifestações folclóricas da Ilha de Santa Catarina. Dentre as manifestações folclóricas mais praticadas pelo florianopolitano, destacam-se as chamadas “Brincadeiras de Boi”, que demonstram o caráter eminentemente rural do açoriano aqui aportado [...].⁵⁵

Seguindo essa linha de pensamento, as apresentações culturais promovidas pela Prefeitura Municipal privilegiam os folguedos açorianos (ou ainda grupos musicais que afirmam serem influenciados por “traços açorianos”). Diante desse quadro, as escolas de samba – que não se encontram incluídas no processo de construção dessa “identidade local” – disputam cotidianamente espaços para a inserção de seus fazeres culturais e simbólicos no cenário da cidade. Este aspecto já havia sido observado por pesquisa precedente que enfocou as agremiações carnavalescas locais:

Em Florianópolis, especificamente, a cultura afro-brasileira disputa espaço com a cultura de origem açoriana, objeto privilegiado dos folcloristas e imagem preponderante do turismo local, ao lado das praias. As imagens da ‘rendeira’ e do pescador artesanal preponderam no material de divulgação turística da cidade em detrimento das manifestações afro-brasileiras, como os desfiles das escolas de samba, embora não haja nenhuma incompatibilidade entre elas. (Tramonte, 1996: 188).⁵⁶

No campo em que se desenvolvem as relações entre escolas de samba e o poder público, no caso de Florianópolis, observa-se que a disputa por espaços tem sido marcada por intrincados processos de conflito e negociação (por vezes estabelecidas entre as agremiações

⁵⁵ Disponível em: <http://www.pmf.sc.gov.br/turismo/lazer_cultura/html/folclore.htm#> [Consulta: 09 de setembro de 2005]. O *site* disponibiliza ainda um *Roteiro das manifestações culturais do município de Florianópolis*, que apresenta uma descrição do conjunto de folguedos açorianos (ou de manifestações que, segundo a concepção deste *Roteiro*, adquiriram feições açorianas em âmbito local, excetuado o Cacumbi). São eles: (a) coreografia popular: Boi-de-Mamão, Pau-de-Fitas, Cacumbi e Ratoeira; (b) literatura popular: Quadrilhas e Pão-por-Deus; (c) artesanato: renda-de-bilro e a rede de pesca; (d) religião popular: Culto do Espírito Santo, incluindo Folia do Divino, Bandeira do Divino e Terno de Reis, Benzaduras e Orações (para curar doenças), Crendices e Superstições (para afastar mau-olhado e quebranto), e Mitologia Ilhoa (criaturas fantásticas como bruxas, lobisomens, vampiros e demônios).

⁵⁶ Ver também Eduardo da Silva (2005), que apresenta em sua pesquisa de mestrado uma discussão aprofundada do processo de construção da identidade catarinense relacionando-o com o momento de surgimento das primeiras escolas de samba em Florianópolis.

do samba e a “identidade açoriana”). A discussão sobre a noção de “samba local” que segue abordará alguns aspectos desses processos com base nas falas dos componentes da escola de samba Embaixada Copa Lord.

Falas sobre o “samba local”

Ao contrário do que ocorreu na época de surgimento das escolas de samba em Florianópolis, quando o Rio de Janeiro teve uma importância fundamental enquanto “referência” para as agremiações locais (que se formaram sob influência de marinheiros cariocas), pude observar que, para sambistas da Copa Lord de gerações mais jovens houve uma mudança em relação à valorização da proximidade com o carnaval carioca. Assim, a noção de “samba local” na perspectiva destes sambistas constrói-se a partir de uma oposição ao “Rio”, fundada na necessidade de se ter criatividade e na importância da não realização de cópias (de sambas-enredo, de breques e levadas):

Mestre Tiko – Bendizê, eu e ele gravamo tudo, é, as gravações que tem do samba do Copa é sempre nós que montamo o breque, a gente vai lá, grava. E com tanta gente de fora, do Rio de Janeiro, nada, é nós.

Mestre Carlão – Nada! É nós mesmo.

Mestre Tiko – Ninguém copia CD do Rio de Janeiro.⁵⁷

Dentro dessa postura de não valorização de elementos das escolas cariocas os batuqueiros da Copa Lord também criticaram em suas falas outras agremiações locais que buscam criar vínculos com escolas do Rio de Janeiro, na maior parte das vezes, por meio da realização de convênios:

Eu acho que tem que ter criatividade. Porque é fácil pegar uma letra de lá do Rio trazer pra cá e formar um samba, é fácil. Principalmente a Coloninha. A Coloninha tem muita mania de querer ser igual ao Rio. Os breques da Coloninha geralmente eles vão até o Rio e pegam o breque e trazem pra cá.

Não é criado pelo pessoal daqui?

Não, a maioria não. O próprio Duda que é o mestre de bateria lá, já falou que geralmente eles pegam tudo do Rio. Eu não acho legal isso. Eu acho que tem que ter criatividade. (Jean Carlos Costa Paim, batuqueiro de tarol, entrevista, 19/11/2005).⁵⁸

Não somente entre os componentes envolvidos mais diretamente com a bateria (na elaboração de breques e levadas), mas também entre os integrantes do grupo de compositores observou-se, por meio de suas falas, a busca pela formação de um “samba local”:

Eu sempre lutei por uma característica de um samba nosso. Eu não escuto samba-enredo do Rio de Janeiro, eu não me preocupo com o samba do Rio

⁵⁷ Entrevista, 02/05/2002.

⁵⁸ Jean refere-se à escola de samba Unidos da Coloninha.

de Janeiro. Apesar de a nossa escola ter essa influência, mas eu achava que nós tínhamos uma identidade, se fizesse o disco do Rio e fizesse um disco nosso, eu acabava comprando os dois, por ter características diferentes, então essa foi sempre a minha linha de ação, a minha batalha, de fazer o Célio,⁵⁹ de fazer os meus parceiros, e os compositores que eu convivi, de tentar deixar o Rio ser o Rio, e nós sermos nós [...]. (Edu Aguiar, compositor de sambas-enredo, entrevista, 16/02/2006).

As idéias de “inovação”, “criatividade”, “autenticidade”, de “existência de características diferenciadoras” revelam uma oposição aos elementos cariocas, bem como buscam estabelecer uma distinção entre a Copa Lord e as escolas locais que estabelecem intercâmbios com agremiações do Rio de Janeiro. A não realização de cópias, a busca por não imitar o carnaval do Rio ganha sentido bastante marcante se pensarmos no contexto em que está inserida a Copa Lord, do qual já ressaltai a situação de invisibilidade das manifestações afro-brasileiras e a preferência do poder público pelos folguedos açorianos. Uma vez que as escolas de samba locais surgiram como fruto da expansão de um “modelo carioca” e não são necessariamente entendidas como manifestações “autênticas”, “originais” do “local” como os folguedos açorianos (na concepção do poder público), a noção de “samba local” pode ser compreendida como uma forma que estes sambistas encontraram de se afastar das representações negativas de cópia, imitação, inautenticidade que podem ser associadas às escolas de samba locais. Pode-se acrescentar ainda o fato de que estes sambistas da Copa Lord possuem – pelo que pude perceber ao longo da pesquisa de campo – um vasto conhecimento da produção musical de samba advinda do Rio de Janeiro, cidade que é considerada por eles como uma importante referência no que concerne à conquista de espaço e visibilidade para a cultura do samba por parte dos sambistas e suas agremiações. Nesse sentido, o discurso de oposição ao Rio representa antes um *posicionamento* dentro do contexto local e não uma real oposição aos elementos do samba carioca.⁶⁰ Assim, a noção de “samba local” pode representar uma busca pela inserção do samba no contexto específico da cidade de Florianópolis por parte dos sambistas da Copa Lord, os quais, pelo que pude observar, estão conscientes da falta de espaços e do não reconhecimento do samba enquanto manifestação cultural do “local”.⁶¹ O verso “Floripa também tem samba de verdade”, extraído

⁵⁹ “Celinho da Copa Lord” (Gilson Célio Veloso), compositor e intérprete da escola.

⁶⁰ O conceito de *realce* (*saliency*), “exprime a idéia de que a etnicidade é um modo de identificação em meio a possíveis outros: ela não remete a uma essência que se possui, mas a um conjunto de recursos disponíveis para a ação social. De acordo com as situações nas quais ele se localiza e as pessoas com quem interage, um indivíduo poderá assumir uma ou outra das identidades que lhe são disponíveis, pois o contexto particular no qual ele se encontra determina as identidades e as fidelidades apropriadas num dado momento”(Poutignat; Streiff-Fenart, 1998: 166).

⁶¹ Os conflitos e negociações entre escola de samba e poder público foram discutidos de forma mais aprofundada em minha pesquisa de mestrado.

de um “samba local”,⁶² é a meu ver bastante expressivo da percepção dessa necessidade de inserção do samba no cenário da cidade. Quer dizer, além dos folguedos açorianos, Florianópolis “também tem samba”. E não só isso, tem samba “de verdade”, não uma “cópia” ou “imitação” dos sambas do Rio de Janeiro.

Imagens do “local” nos sambas da Embaixada Copa Lord

Apesar da existência de embates entre os sambistas e o poder público no que concerne à ocupação de espaços dentro do cenário cultural da cidade não é possível afirmar que o “samba local” busque se contrapor às manifestações da cultura açoriana. Pelo contrário, observa-se que os integrantes da Copa Lord têm incorporado elementos dessa “identidade açoriana” em sambas-enredo e também em seus discursos sobre o “samba local”:

Porque... Tu que criou esse toque da caixa?
 Não criei, dei uma mesclada, né, em algumas coisas assim. Tem um pouco de...Tem um pouco de uma batida assim meio já paulista, carioca misturada também, e nós botamos esse nosso tempero aqui...Ilhéu. (Carlos Alberto Lemos, “Mestre Carlão”, entrevista, 02/05/2002).

Ao versar sobre a batida de tarol (caixa) executada pela bateria da Copa Lord mestre Carlão menciona não só as influências carioca e paulista como também enfatiza uma participação “local” nessa batida, que ele define como o “tempero ilhéu”. Além de poder ser compreendida como mais uma afirmação da existência de um “samba local”, essa fala também nos mostra uma apropriação dos “traços característicos” da identidade açoriana pelo mestre de bateria. O termo “ilhéu”, usualmente utilizado para identificar o açoriano (o morador “típico” da ilha, o pescador artesanal e branco), ganha um novo significado na fala de mestre Carlão que mostra os ilhéus também são negros e fazem samba.

As imagens do “local” também foram utilizadas pela Embaixada Copa Lord em enredos e sambas apresentados nos desfiles carnavalescos. Dentre as manifestações culturais açorianas o conjunto de lendas e mistérios (mitologia ilhoa) foi o “tema local” com o qual a escola de samba mais estabeleceu identificação. As crendices populares em torno de criaturas fantásticas que se transformam em bruxas, lobisomens e demônios foram tema de dois desfiles da Embaixada Copa Lord, nos carnavais de 1985 (com o “Caldeirão dos Bruxos”) e de 2006 (com “Sexta-feira... Lua cheia? Cruz credo... Não fala bobagem! Tem cheiro de

⁶² “[...] Eu sou/ Um poeta guerreiro cantando samba/ Na mesa de bar sou chamado de bamba/ Orgulho de um compositor/ E assim/ Vou vivendo a vida com felicidade/ Floripa também tem samba de verdade/ E o Brasil com o samba é um eterno campeão”. Trecho da letra do samba “Só eu sei”, composição de Jeisson Dias, que é intérprete (*puxador*) da Embaixada Copa Lord. (*Ali na esquina*, 2005).

bruxa no ar”).⁶³ O samba-enredo “Caldeirão dos Bruxos” atualmente faz parte do repertório de músicas mais celebradas da escola, tendo sido também interpretado pela Velha Guarda Show da Copa Lord, que privilegia a execução de sambas que foram mais representativos na memória da agremiação.

Ao contrário do que ocorre no processo de formação da identidade local – onde há uma certa exclusão das manifestações da cultura afro-brasileira – observa-se que a construção da idéia de “samba local” na concepção dos sambistas da Copa Lord não exclui de sua conformação elementos dos folguedos açorianos.

As reflexões iniciais aqui apresentadas sobre a noção de “samba local” – compreendida enquanto busca de ampliação dos espaços para a cultura do samba no contexto da cidade de Florianópolis – merecem a meu ver uma discussão mais aprofundada, como também novos questionamentos e investigações.

Referências citadas

- Blumenberg, Abelardo Henrique. 2005. *Quem vem lá? A história da Copa Lord*. Florianópolis: Garapuvu.
- Cardoso, Fernando H.; Ianni, Octávio. 1960. *Côr e mobilidade social em Florianópolis: aspectos das relações entre negros e brancos numa comunidade do Brasil Meridional*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Cascaes, Franklin. 2002. *O fantástico na Ilha de Santa Catarina 2*. 3 ed. Florianópolis: Ed. da UFSC.
- Ikeda, Alberto T. 2000. “Introdução”. In: *Segredos do Sul*. Documentos Sonoros Brasileiros. Coleção Itaú Cultural; Acervo Cachuera. [Encarte de CD].
- Leite, Ilka Boaventura (Org.). 1996a. *Negros no sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*. Ilha de Santa Catarina: Letras Contemporâneas.
- _____. 1996b. “Descendentes de africanos em Santa Catarina: invisibilidade histórica e segregação”. In: Leite, Ilka B. (Org.). *Negros no sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*. Ilha de Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 33-53.
- Lima, Fátima Costa de. 2002. “O samba não se aprende na escola: considerações sobre a invisibilidade das artes afrobrasileiras nas instituições educacionais”. *Ponto de Vista*, 3/4: 87-102.
- Poutignat, Philippe; Streiff-Fenart, Jocelyne. 1998. *Teorias da etnicidade. Seguido de Grupos Étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*. Tradução de Elcio Fernandes. São Paulo: Fund. Ed. da UNESP.

⁶³ “Abra as portas do mundo/ Solte a imaginação/ Lendas e mistérios/ Sonho, ilusão/ Treze raios tem o sol/ Treze raios tem a lua/ Xô, xô, xô/ Que esta alma não é tua/ Serena e bela noite/ Descansa a natureza/ Cruzeiro do Sul e Três-Marias/ Cenário de rara beleza/ E o astro-rei/ Mestre-sala do céu/ A lua porta-bandeira/ Girando neste imenso carrossel/ Rege os destinos da vida/ Na arte e na ciência universal/ Não vá na rua/ Olha o boitatá/ Sexta-feira de lua/ Tem bruxa no ar”. Letra do samba-enredo “Caldeirão dos Bruxos”.

Roteiro das manifestações culturais do município de Florianópolis. Caderno da Fundação Franklin Cascaes, nº1. Disponível em http://www.pmf.sc.gov.br/turismo/lazer_cultura/html/folclore.htm# [Consulta: 09 de setembro de 2005].

Silva, Áurea Demaria. 2002. *Ensino e aprendizagem musical na bateria da escola de samba Embaixada Copa Lord*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Artística/Música). Florianópolis: UDESC.

_____. 2006. *No balanço da “Mais Querida”: música, socialização e cultura negra na escola de samba Embaixada Copa Lord – Florianópolis (SC)*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: UNESP.

Silva, Eduardo da. 2005. *Para além de Momo: relações de força nos bastidores do carnaval florianopolitano*. Dissertação (Mestrado em História Social). Rio de Janeiro: UFRJ.

Silva, Marcelo da. 2000. Os bailes, as casas e a rua: o samba nas camadas populares de Florianópolis nas décadas de 1920 a 1950. *Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História)*. Florianópolis: UDESC.

Souza, Eronildo Crispim de. 1992. Estudo da estrutura interna e das relações sócio-espaciais da comunidade do “Mont Serrat” – Florianópolis – SC. *Monografia (Bacharelado em Geografia)*. Florianópolis: UFSC.

Tramonte, Cristiana. 1996. *O samba conquista passagem: as estratégias e a ação educativa das escolas de samba de Florianópolis*. Florianópolis: Diálogo.

Referências audiovisuais

Alencar, Alexandra. 2006. *Cidadão invisível*. Florianópolis: UFSC (Trabalho de Conclusão de Curso – Jornalismo).

Storto, Graziela e Piffer, Rita. 2005. *Ali na esquina: um documentário*. Florianópolis.

Referências discográficas

Sambas de enredo Grupo Especial Carnaval 96. 1996. CD. Programa de Intercâmbio Internacional Áustria – Brasil, Secretaria de Turismo de Florianópolis, Viena, Áustria.

Sambas Enredo Carnaval 2006. 2006. CD. Liga das Escolas de Samba de Florianópolis (SC), Florianópolis.

Sites consultados

Prefeitura Municipal de Florianópolis. <http://www.pmf.sc.gov.br>

Sociedade Recreativa Cultural e Samba Embaixada Copa Lord.
<http://www.copalord.com.br>

Viola de samba no Recôncavo baiano

Cássio Nobre

cassionobre@gmail.com / UFBA

Resumo: O projeto de pesquisa “Viola de Samba no Recôncavo baiano” consiste em um estudo sobre a utilização do instrumento popularmente conhecido como “viola” no contexto do “samba de roda” da região conhecida como Recôncavo baiano. O seu objetivo principal é o de fazer um levantamento sobre a existência da viola e dos grupos musicais que a utilizam nesta região, buscando principalmente conhecer quem são as pessoas que ainda tocam e confeccionam artesanalmente este instrumento, como vivem, desenvolvem e transmitem seus conhecimentos musicais na atualidade. Outras questões, como as relativas aos usos e funções do instrumento nas tradições musicais de comunidades desta região, serão mais bem desenvolvidas no decorrer de todo o projeto de pesquisa e apresentadas em um trabalho de dissertação de Mestrado em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia, com apoio do CNPQ.

Palavras-chave: Viola . Samba de viola . Recôncavo baiano

*“ Viola de madeira
Do cavalete de ouro
No samba da pitangueira
Violeiro é tesouro ”⁶⁴*

O instrumento conhecido hoje na Bahia pelo nome de “viola” foi introduzido no Brasil pelos primeiros jesuítas e exploradores de origem ibérica, durante o seu processo colonizador. Relatos de sua utilização como parte das estratégias de aproximação e evangelização de índios datam do século XVI, quando das primeiras descrições sobre as características e costumes dos habitantes do Brasil de então. Desde essa época, a viola foi sendo utilizada e assimilada também por africanos escravizados, seus descendentes e populações mestiças em praticamente todo o território nacional, ganhando espaço em “fusões” de rituais e festejos destas populações com rituais e festejos da tradição cristã. Assim, durante séculos, o instrumento vem representando a “tradução” musical de uma cultura sobre outra, ou sobre outras, que utiliza elementos que são oriundos de outras trajetórias históricas de vida e os transpõe para novos contextos culturais, com re-significâncias próprias.

Na Bahia do século XXI ainda é possível encontrar a viola em diversas regiões e contextos, quer seja, por exemplo, acompanhando ternos de reis e autos de bumba-meu-boi em pequenas localidades da Chapada Diamantina, ou cantadores de repentes na praça do

⁶⁴Tema de autoria de José Afonso Gomes, o “Zeca Afonso”, cantado pelo grupo “Samba Chula os filhos da Pitangueira”.

Mercado Modelo em Salvador. Mas é na tradição do chamado “samba de roda”⁶⁵ do Recôncavo baiano⁶⁶, que ela tem bastante destaque musical.

A importância econômica do Recôncavo baiano entre os séculos XVI e XIX fez essa região ser, durante séculos, uma das zonas mais povoadas do Brasil. Também a “cidade da baía” - como era conhecida a cidade de Salvador - era, nesta época, um dos centros urbanos mais populosos do mundo. As ricas culturas do açúcar e do tabaco, assim como o rentoso tráfico de escravos, permitiram a manutenção de fortes laços comerciais diretamente com a África - em particular com povos oriundos da região africana do Golfo de Benim - o que iria também refletir nas práticas e nos repertórios musicais da região. Também a presença, desde o século XVII, de povos do grupo *bantu* da região atual de Angola e Congo fez com que muitas dessas culturas se confrontassem pela primeira vez em um novo lugar. Elementos culturais de diversas procedências eram, assim, constantemente re-interpretados e absorvidos segundo novos contextos sociais. E não somente estruturas e sistemas musicais, mas também instrumentos musicais estavam envolvidos nestas trocas (PINTO, 1990), levando-os a ganhar também novos usos e funções.

A viola é um instrumento cordofone que ocorre principalmente no Brasil e em outras regiões lusófonas, e que utiliza cordas metálicas geralmente dispostas em cinco ou seis ordens duplas, ou também singelas ou triplas, lembrando em sua forma o nosso conhecido “violão”, “guitarra clássica” ou “guitarra espanhola”, embora lhe seja bem anterior no que se refere à época de sua introdução na “tradição musical brasileira”. “Viola” é também uma denominação geral que tenta abarcar todas as suas variantes, seja na forma do instrumento, na nomenclatura⁶⁷, na disposição das ordens ou na maneira de afiná-la. Parece ter tido grande importância na música popular da península ibérica durante toda a Idade Média, e desta maneira teria sido transportada pelos conquistadores lusitanos para as ilhas de Açores, Madeira, Cabo Verde, Goa e até Angola. No Brasil, continuou a exercer “funções musicais”, principalmente en-

⁶⁵O “samba de roda” é um termo genérico para designar uma série de manifestações tradicionais de música, canto e dança, em que as arrumações de dançantes e tocadores em roda são uma constante, as quais foram introduzidas no Brasil a partir tradições culturais de matrizes africanas, muito embora estas se apresentassem também de uma forma ou de outra nas culturas dos povos ibéricos conquistadores e também em culturas autóctones do Brasil anteriores a estes contatos.

⁶⁶O chamado “Recôncavo baiano” compreende a zona ao redor da “Baía de Todos os Santos”, formada por dezenas de municípios, dentre os quais estão Santo Amaro da Purificação, Cachoeira, Saubara, São Félix, São Francisco do Conde, Maragogipe e Jaguaripe. Cortado por diversos rios que deságuam no mar da baía como o Tararipe, o Subaé, o Paraguaçu, o Capivari e o Joanes, as águas do Recôncavo tornaram possível e lucrativo os contatos entre o porto de Salvador e sua zona agrícola em tempos de deficiente rede de transportes terrestres.

⁶⁷Existem diversas denominações, no Brasil, em Portugal, nos Açores e em Madeira, para denominar o mesmo instrumento ou variantes dele. Por exemplo: “viola caipira”, “viola sertaneja”, “viola boiadeira”, “viola de 10 cordas”, “viola machete”, “viola três quartos”, “viola meia-regra”, “viola regra inteira”, “viola paulista”, “viola toeira”, “viola de queluz”, “viola braguesa”, “viola de cantoria”, “viola de samba”, “viola de arame”, “viola requinta”, “viola de fandango”, “viola inteira”, “viola dinâmica”, “viola violão”, etc (CORREA, 2000).

tre populações mestiças, vindo a se tornar um dos instrumentos musicais mais difundidos no país.

Atuando tanto como instrumento solista e de acompanhamento, a viola desenvolve importantes padrões “rítmico-melódicos”, aos quais comumente chamam “toques”, ou “ponteiros”, e que são executados com uma técnica de “dedilhado” que exige apenas o uso do indicador e do polegar. Embora à primeira vista pareçam estar executando uma técnica considerada “rudimentar”, ou mesmo “fácil” perante uma visão etnocêntrica de música, os violeiros⁶⁸ são frequentemente considerados hábeis “tocadores” em suas comunidades, desempenhando sua destreza na performance musical de diversos ritmos e “estilos” musicais, sendo portanto convidados a participar de diversos acontecimentos sociais importantes como danças, festas, rezas e cultos, dentre outros.

Na Bahia são vários os estilos musicais que contam com a participação dos violeiros e suas violas: repentes, cantorias, ternos de reis, bumba meu boi, modas de viola, sambas de roda. Dentro do universo musical do samba de roda, há inclusive uma variação chamada “samba de viola”, que demonstra uma forma bastante peculiar de unir os “toques” da viola com os movimentos corporais do samba do Recôncavo baiano. Neste contexto utiliza-se, juntamente com a viola, uma variedade menor do instrumento, chamada “viola machete”⁶⁹, e que é frequentemente considerada pelas pessoas que participam destas manifestações como o “principal” instrumento dos conjuntos musicais destes sambas. Estes conjuntos são formados, geralmente, por violas, (do tipo “machete” ou de outros tipos) pandeiros e atabaques, sendo que podem ocorrer também diferentes tipos de tambor, surdos, zabumbas, caixas, chocalhos, assim como violões e cavaquinhos.

Se por um lado a música da viola toma emprestado elementos dos sistemas musicais trazidos da península ibérica, ela também mostra a assimilação de concepções rítmicas oriundas de matrizes africanas. Na tentativa de nomear as características próprias de sua “teoria musical popular”, diversos conceitos ganham então “re-significados” nas palavras dos violeiros. Então, “trocar a tonalidade” das violas de “Ré maior” para “Ré maior suspenso”, não significa o mesmo que na “nossa” teoria: em vez de subir um semi-tom na “tonalidade”, o violeiro irá tocar o que para “nós” é a mesma “tonalidade” de Ré maior só que numa posição mais aguda na escala, o que por sua vez irá repercutir na maneira como se dança esta música.

⁶⁸No Brasil o termo “violeiro” quer dizer aquele que tem por função tocar viola. Já em Portugal chama-se “violeiro” àquele que fabrica violas.

⁶⁹Uma das variantes do instrumento presente nos sambas de viola no Recôncavo Baiano, utilizada muitas vezes em conjunto com a chamada “viola três quartos”, ambas de tamanhos e afinações distintas. Atualmente só é construída e tocada por poucos grupos e pessoas das localidades de São Francisco do Conde e Santo Amaro.

“Tonalidade”, na “teoria musical do samba de viola também tem relações com “timbre” e “ritmo”(WADDEY, 1980). As afinações utilizadas no instrumento, quando “traduzidas” e “transcritas” para o “nossa” escrita musical variam segundo o nosso consenso de “diapásão universal” (Lá = 440hz), mostrando que as relações intervalares entre os pares de cordas são mais importantes para os violeiros estabelecerem a “afinação” de suas violas do que a nota em si. Estas afinações variam também em função do tipo de manifestação que a viola vai acompanhar, do tipo de movimentos utilizados na dança, de acordo com a região em que se habita.⁷⁰ ou até mesmo do local e hora do dia em que se está executando a música da viola. As afinações mais usadas na viola do Recôncavo são denominadas pelos violeiros de “rio abaixo” ou “guitarra boiadeira”, e a “natural” ou “comum”.

O samba de viola, ao contrário do que se pode imaginar, também pode ser tocado sem esse instrumento. É o caso, por exemplo, do “Samba de viola União Teodoreense”, da localidade e Teodoro Sampaio, em que o cavaquinho substituiu a viola, mostrando que o que caracteriza o samba de viola enquanto “estilo musical” é a presença de um instrumento de corda que execute um determinado “padrão rítmico-melódico”, o qual, entendido pelos participantes como “toque”, faz com que eles respondam e interajam através dos movimentos da dança do samba. Exemplos destes “padrões” de samba de viola vêm sendo interpretados e transpostos também para outros instrumentos como a guitarra e o baixo elétrico por alguns artistas baianos, tais como Raimundo Sodré, Roberto Mendes e até mesmo por grupos de pagode em Salvador, expandindo o alcance da música do samba de viola.

O papel da viola na música das tradições populares e mestiças do Recôncavo baiano ultrapassa, no entanto, o de apenas estabelecer ritmos e melodias dentro das manifestações do samba. Sua presença nestas tradições revela também aspectos associados ao “sobrenatural”. São abundantes os relatos sobre acontecimentos “fantásticos” em torno do instrumento, daquele que o toca com destreza e dos seus ouvintes. Do violeiro e de sua viola diz-se comumente que é capaz de “enfeitiçar” com sua música aqueles que o escutam tocar, a depender da afinação em que esteja tocando. Da mesma maneira, diz-se que o violeiro seja capaz de realizar “pactos com o diabo” em troca do “dom” de tocar bem o seu instrumento. O fato é que, por dominar a técnica musical do seu instrumento como nenhuma outra pessoa e assumir conseqüentemente uma posição de destaque dentro de sua comunidade, o mesmo violeiro que toca em datas comemorativas do calendário cristão é convidado para participar, por exemplo,

⁷⁰Roberto Correa (2000) levantou uma série de afinações utilizadas para a viola em diversas regiões do Brasil. Para a região nordeste, no entanto, ele considerou apenas a afinação utilizada pelos violeiros e cantadores de repente, que difere das utilizadas nas violas do samba na disposição e no número de cordas.

das festas dedicadas ao “caboclo boiadeiro”, em cerimônias do candomblé de caboclo (WADDEY, 1980).

A extrema escassez de estudos etnomusicológicos com referência ao tema e a enorme confusão gerada pelo abrangente termo “viola” é impressionante. As obras de publicação portuguesa demonstram ser mais “familiares” ao significado do termo. Este fato serve como sustentação para a teoria de que este instrumento teve realmente uma grande importância em determinado período da história da música da península ibérica, mas que perdeu muito de suas funções por lá, vindo a readquiri-las em outras regiões e sob novos contextos culturais, como no caso do Recôncavo Baiano. É também decepcionante notar que o instrumento que a grande maioria dos brasileiros conhece como “viola caipira” e associa com valores como “identidade brasileira”, tenha tido tão significativo papel na música brasileira como um todo e mereça ao mesmo tempo tão pouco espaço em obras de caráter científico-acadêmico.

Um trabalho que reflete uma grande preocupação neste sentido, e que merece ser ressaltado, é *A arte de pontear viola*, de Roberto Correa (2000). O “pesquisador-violeiro”, que mergulhou profundamente no universo da “viola caipira” brasileira, traz informações preciosas sobre suas origens, usos e funções no país. No entanto, ele concentra seu olhar sobre a música e a técnica musical da viola das regiões centro-oeste e sudeste do Brasil, deixando a desejar em seu trabalho um olhar sobre as particularidades da viola na região nordeste.

Há, porém, uma obra publicada em inglês e posteriormente (mal) traduzida para o português, que aborda especificamente o tema. Trata-se de “*Viola de samba and Samba de viola in the Reconcavo of Bahia*” (1980), de autoria do etnomusicólogo norte-americano Ralph Cole Waddey, a partir de estudos conduzidos durante as décadas de 1970 e 1980 na Bahia. O trabalho não aborda exclusivamente a questão do instrumento, mas sim toda a manifestação do samba de roda em que se utiliza a viola e também a viola machete no Recôncavo baiano. Ainda assim, ele levanta importantes informações a respeito do papel que o instrumento desempenha na realização das festas de samba de viola.

Outro trabalho de interesse é o de Tiago de Oliveira Pinto (*Capoeira, Samba, Candomblé. Afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia*, 1990). Publicado originalmente na língua alemã, o texto foi posteriormente traduzido para o inglês em versão resumida para o encarte do CD homônimo lançado pelo *Museum Collection Berlin*. Ao contrário deste encarte, o texto original contém análises e transcrições musicais significativas sobre a música das violas – e em especial da viola machete – nos sambas do Recôncavo, as quais foram suprimidas na versão traduzida para o inglês. Ao que parece, este foi o primeiro trabalho etnomusico-

lógico sobre este tema a divulgar gravações feitas em campo da música do samba de viola do Recôncavo baiano.

Em 2004, foi concluído um trabalho de pesquisa sobre o samba de roda do Recôncavo baiano, conduzido por Carlos Sandroni e outros pesquisadores da área como Katarina Doring, e que contou com a participação de associações culturais das comunidades envolvidas e da “Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo”. O trabalho serviu de base para a elaboração de um “dossiê” sobre o Samba de Roda no Recôncavo Baiano, o qual foi classificado pela Unesco, em 2005, como “Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade”. O título internacional é concedido pela entidade com o objetivo de despertar no público a consciência sobre o valor desse tipo de patrimônio, que inclui formas de expressão oral, populares e tradicionais de música, dança, rituais, conhecimentos, práticas e técnicas relativas ao artesanato e ofícios tradicionais, assim como espaços culturais. A Unesco considera o “patrimônio imaterial” um repositório da diversidade cultural, essencial para a construção e manutenção da “identidade” dos povos e das comunidades. O “Samba de Roda no Recôncavo Baiano” foi também registrado como patrimônio cultural brasileiro no “Livro das Formas de Expressão”, em outubro de 2004, por decisão do “Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural” do IPHAN.

Um dos desdobramentos destas resoluções foi criação de medidas com caráter de “salvaguarda” como, por exemplo, o “apoio à formação de fabricantes de instrumentos e de violeiros” e “apoio à fabricação e conservação de instrumentos” – principalmente a “viola machete”. A maneira como estas medidas estão ou não sendo aplicadas efetivamente nas comunidades e em seu benefício mereceriam, por si só, ser alvo também de novos estudos de caráter etnomusicológico.

Fica evidenciada, assim, a sensação de que é necessário levantar maiores informações sobre o tema na intenção de tentar suprir uma grande “lacuna” que existe no estudo das músicas de tradições orais de grupos e comunidades do Recôncavo baiano, principalmente em face às novas implicações trazidas pelas transformações impostas pela modernidade nesta região. Neste sentido, e haja vista toda importância histórica que a música deste instrumento possui na música tradicional da Bahia e do Brasil, faz-se necessário um estudo mais aprofundado da viola, do violeiro e do universo cultural em que ambos se inserem na atualidade, gerando também expectativas de que este estudo possa vir a fomentar a produção e divulgação de conhecimento no campo da Etnomusicologia baiana.

Referências citadas

- Correa, Roberto.2000. *A arte de pontear viola*. Brasília: Autor.
- Cascudo, Luis da Câmara.1993. *Dicionário de Folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Itatiaia.
- Campos, Wagner e Katharina Doring.2006. “Samba de viola do Recôncavo baiano – grupo de Samba Chula Os filhos da Pitangueira”. SESC/DN.
- Doring, Katharina. 2005. “Samba de Roda do Recôncavo Baiano”.UNEB. Associação dos Sambadores e Sambadeiras do estado da Bahia.
- Pinto, Tiago de Oliveira.1990. CD e encarte. *Capoeira, samba, candomblé: Afro-Brazilian Music in Bahia*. Museum Collection,CD 16, Berlin, Germany.
- Pinto, Tiago de Oliveira. 1991. *Capoeira, Samba, Candomblé. Afro-brasilianische Musikim Recôncavo, Bahia*. Berlim: Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz.
- Waddey, Ralph Cole.1980. “Viola de samba e samba de viola no Reconcavo baiano”. Tradução de Nelson Araújo, Série Ensaio-Pesquisas, numero 6, Salvador: CEAO.

Etnocentrismo e Música: A falácia naturalista na teoria da música ocidental.

Rafael R. da Silva

rafaelsilva.pr@gmail.com (UEL)

Resumo: O presente texto aponta possibilidades de articulação entre o conceito antropológico etnocentrismo e o contexto didático/musical contemporâneo no ocidente. O objetivo do trabalho é refletir sobre como, apesar da reviravolta causada pela crítica dos relativistas aos evolucionistas nas ciências sociais no século XX, ainda se sustenta o discurso da superioridade da música clássica europeia em relação a todas as demais manifestações musicais tanto entre leigos quanto entre profissionais. A hipótese aqui trabalhada é a de que um dos fatores importante para se compreender tal sustentação é a tendência dos teóricos a apontar os materiais utilizados e fixados pela música clássica ocidental (escala maior, acordes maior e menor, entre outros) como “imitação da natureza” (nos termos que Schoenberg e Webern usam), dado que se baseiam nos intervalos presentes na série harmônica, o que nos leva, por oposição, a pensar os demais sistemas musicais como simplesmente “artificiais”. Após caracterizar como o discurso naturalista opera, faz-se uma discussão sobre o conceito “falácia naturalista” em George Edward Moore e algumas considerações sobre o emprego de teorias naturalistas para se justificar práticas musicais.

Palavras-chave: Etnocentrismo. Música. Teoria. Música ocidental

O presente texto é baseado na pesquisa que desenvolvi no último ano de minha graduação em Música (2004) na Universidade Estadual de Londrina (UEL). Julgo importante fazer algumas considerações históricas que situem o leitor quanto às limitações teóricas inerentes a circunstância em que a pesquisa foi desenvolvida.

Não há nessa universidade nenhum docente ligado à etnomusicologia ou à abordagem sociocultural da educação musical que pudesse me orientar quanto às leituras de referência da área e nem pude tê-las disponíveis na biblioteca dessa universidade. Dessa forma, para o desenvolvimento dessa pesquisa, pude contar com a literatura das áreas de física, antropologia, filosofia, teoria musical e história da música. O que julgo importante ter em mente, portanto, é que esse estudo é, num certo sentido, um registro de uma “reinvenção da roda” na medida em que discute relativismo estético num contexto onde não havia condições de se apropriar dos teóricos da segunda metade do século XX que lidaram com temas afins como Merriam, Nettl e Bastos, o que, certamente, influenciaria no rumo tomado. Por isso, mantive o modelo da análise realizada em 2004, mas, por entender que esse estudo ainda está em construção, fiz apenas algumas adequações incluindo algumas referências que foram descobertas posteriormente, como é o caso dos trabalhos de Shohat e Stam (2006) e Bastos (1995), e que me auxiliaram a delimitar melhor alguns conceitos, dos quais resolvi não abdicar.

O que me levou a propor esse estudo foi certo incômodo gerado pelo fato de que, em meio a um curso superior em música como o da UEL (habilitação em licenciatura), onde há uma grande abertura para manifestações musicais que não pertencem ao cânone ocidental (quando comparado a outros cursos de graduação em música no Brasil), ao se tratar da teoria da música ocidental, há uma tendência a se justificar o uso dos materiais utilizados e fixados pela tradição musical europeia (escalas diatônicas maior e menor, acordes maior e menor, entre outros) através de argumentos naturalistas. O objetivo do meu trabalho na graduação foi questionar o que sustenta o discurso da superioridade (nos vários sentidos que a palavra comporta nesse contexto) da chamada música erudita em relação a todas as demais manifestações musicais, discutindo a hipótese de que um dos fatores importantes para tal seria o discurso naturalista empregado para justificar a origem das escalas maior e menor e das tríades maior e menor. Depois de caracterizar como o discurso naturalista opera, tomando como referência teorias sobre a formação da escala diatônica maior, resgato o conceito de falácia naturalista criado pelo filósofo George Edward Moore.

Como assim ocidental?

Houve uma grande dificuldade em se delimitar o que se entende por “música ocidental”. A polarização entre Ocidente e Oriente, como sabemos, não é fruto de uma simples classificação geográfica, como o nome sugere. Essa polarização se constrói e se fixa em referência a outras polarizações históricas como a divisão entre Império Romano oriental e ocidental; a divisão da Igreja Cristã oriental e ocidental; a oposição entre o Ocidente judaico-cristão e o Oriente como muçulmano, hindu e budista; e a divisão da Europa pós-guerra entre o Ocidente capitalista e o Oriente comunista (Williams, 1976 *apud* Shohat e Stam, 2006). Dada a ambigüidade do termo “Ocidente”, Ismail Xavier (2006) o define como “Europa e seus prolongamentos ‘bem sucedidos’, ou seja, as potências que administram e expandem muito bem o seu legado” (pg. 11).

O emprego do termo “música ocidental” no presente texto, portanto, apesar de toda sua imprecisão conceitual, faz referência tanto àquilo que tradicionalmente é também chamado de “Grande Música”, “Música dos Grandes Mestres”, “Música Clássica”, “Música Erudita” ou “Música Séria”, ou seja, *grosso modo*, à música europeia (desde a idade média) que tem sua origem nos seus grupos dominantes (nobreza, clero e, posteriormente, burguesia) e que é, predominantemente, tonal, quanto à *música popular* que, como aponta Bastos (1995), circundando em torno do eixo jazz- rock, incorpora “elementos e processos das ‘músicas exó-

ticas’ – ao tempo em que mantendo, enquanto sistema tonal e universo de valores, uma impressionante continuidade com a Música Ocidental” (Pg.65).

Rocha (1989) define etnocentrismo como “uma visão do mundo onde o nosso próprio grupo é tomado como centro de tudo e todos os outros são pensados e sentidos através de nossos valores, nossas definições do que é existência” (pg. 7). No caso, lido com um tipo específico de etnocentrismo: o eurocentrismo, ou seja, um discurso que divide o mundo entre “Ocidente” e “o resto” numa hierarquia binária que favorece a Europa. Cabe considerar que [1] o discurso etnocêntrico não é particular a nenhuma época ou sociedade como aponta Rocha (1989) e como bem ilustra Ferro (1983) ao analisar os livros didáticos de história adotados nas escolas públicas de diversos países; [2] por ser um discurso de afirmação de uma “identidade cultural” em oposição à cultura não-ocidental, o eurocentrismo “reduz a diversidade cultural da própria Europa, onde também há regiões marginalizadas e comunidades estigmatizadas (os judeus, os irlandeses, os ciganos, os huguenotes, os muçulmanos, o campesinato, as mulheres, os gays e as lésbicas)” (Shohat e Stam pg. 24).

O discurso naturalista na teoria da música ocidental

A terminologia utilizada para fazer referência aos materiais utilizados na música ocidental está cheia de referências à natureza ou a juízos de valor cujos critérios de avaliação se pautam em sua fidelidade às relações intervalares presentes na natureza do som complexo de altura definida, ou seja, em sua particularidade acústica que é a de ser composto por frequências que estão numa proporção de números inteiros (partindo da frequência fundamental x : x , $2x$, $3x$, $4x$, $5x$... tendendo ao infinito. À essa relação entre as frequências presentes no som damos o nome de série harmônica). A começar pela distinção, dentro do total cromático, entre as 7 notas “naturais” e os 5 “acidentes”, como no caso da escala diatônica maior (também chamada de escala maior natural) e a diferenciação entre escalas menores natural, harmônica e melódica. Juízos de valor aparecem ao se aplicar classificações como acorde “perfeito” maior ou menor ou quintas e quartas “justas” (ou “perfeitas”, na terminologia utilizada nos EUA) etc.,



Série Harmônica de um D62 (65Hz). Fonte: Tureta.

Schoenberg (2001) e Webern (1984) consideram que quanto mais distante da frequência fundamental, menos audível é a frequência e, portanto, mais fraca dentro dessa correlação de forças ela será. Nessa relação hierárquica temos, entre o 4º e o 6º harmônicos (série harmônica de Dó), a sucessão Dó, Mi e Sol e justifica-se daí, portanto, a razão pela qual nos soa agradável o acorde maior, a relação intervalar já se faz presente na série harmônica da fundamental do acorde. Segundo Schoenberg (2001), por ser o Sol aquele que soa mais forte depois do próprio Dó, poderíamos imaginá-lo como um som que também teria condições de impor seus harmônicos e, se isso é possível, também é possível o inverso, ou seja, pensar o Dó, não mais como som fundamental, mas como o segundo harmônico de outro som, no caso, Fá (Webern chama essa relação de paralelogramo de forças). Sendo assim, a soma dos harmônicos superiores gera os sete sons da escala.

Som Fundamental	Harmônicos
FÁ	FA - DO - FA - LA - DO - (MIb) - FA - SOL - LA - SIb - DO etc.
DÓ	DO - SOL - DO - MI - SOL - (SIb) - DO - RE - MI - FA - SOL etc.
SOL	SOL - RE - SOL - SI - RE - (FA) - SOL - LA - SI - DO - RE etc
	(MIb) (SIb)
DO	RE MI FA SOL LA SI

Webern (1984) limita-se a considerar apenas o terceiro, o quarto e o quinto harmônico dos três sons fundamentais citados anteriormente, dando ênfase à tríade maior, o que é estritamente necessário para legitimar a constituição da escala maior (se somadas, as tríades maiores de Fá, Dó e Sol formam a escala maior de Dó). Por outro lado, a exposição de Schoenberg, por levar em consideração o Sib e o MIb, abre a possibilidade de se explicar também a constituição da escala menor.

A escala diatônica não foi inventada, foi encontrada. Ela já existia e sua dedução foi simples e clara ... são justamente os harmônicos mais importantes, aqueles que estão mais próximos do som de base, que formam a escala diatônica; algo inteiramente natural, nada imaginário. (Webern, 1984, pg.35)

É evidente nessa exposição o caráter ahistórico e naturalizado (quase épico) da constituição das escalas diatônicas maior e menor e do acorde maior⁷¹. Apresenta-se aqui como al-

⁷¹ Era comum durante a minha graduação ouvir referências à teoria dos harmônicos inferiores, ou seja, à hipótese de que, assim como no som complexo de altura definida existem harmônicos mais agudos que o som fundamental (harmônicos superiores) poderiam haver harmônicos mais graves que o som fundamental na mesma proporção da série harmônica (ou seja, x , $x/2$, $x/3$, $x/4$, etc). Por gerar os intervalos da série harmônica invertidos, essa teoria era, via de regra, apresentada para demonstrar a “descoberta” da tríade menor (a tríade maior presente entre os harmônicos 4, 5 e 6, se apresentada com os intervalos invertidos, geram um acorde menor). Não encontrei nenhuma referência escrita à essa teoria nem ao seu autor, de qualquer forma, longe de qualquer fundamento acústico, é impressionante perceber até onde vai a sede por justificativas naturalistas em música.

go descoberto, extraído pelo homem ocidental do material bruto ofertado pela natureza tal como a espada Excalibur retirada da rocha pelas mãos do cavaleiro que, demonstrou virtudes suficientes para ser digno de tal feito (sendo, como já previsto, coroado rei). Segundo a lenda, ao verem a espada ser retirada, todos os demais cavaleiros se ajoelham e se curvam diante do mérito daquele que, em posse da espada mágica, os reinará. É legítimo o governo do bravo e humilde cavaleiro que conquistou a posse da espada mágica. É legítima a hegemonia da música do homem europeu e cristão que “encontrou” as escalas diatônicas maior e menor.

Durante a pesquisa, meu foco se voltou justamente àquilo que a teoria não fala. Em primeiro lugar, o caráter arbitrário de se escolher sete sons dentre aqueles gerados pela soma dos harmônicos de Fá, Dó e Sol. Por que não mais nem menos? Desconsidera-se aí o quanto influenciada pela tradição grega é a escolha por esse número. O sistema musical grego é formado por tetracordes (células de quatro notas, que correspondem às quatro cordas da lira antiga) e suas escalas são geradas através do encadeamento de dois tetracordes num intervalo de oitava. Em segundo lugar, desconsidera que a música tonal ocidental emprega, na prática, três escalas: 1) a cíclica ou pitagórica utilizada nos instrumentos de cordas (exceto os de afinação fixa) com sua terça maior, sexta maior e a sensível um pouco altas em relação ao sistema temperado; 2) a escala harmônica ou de Zarlino proporcionada naturalmente por certos instrumentos de sopro e 3) a escala diatônica do sistema temperado (utilizada somente nos instrumentos de afinação fixa como o piano) (CANDE, 1994). No sistema temperado de afinação (ou temperamento igual) o único intervalo que não é alterado, em relação à série harmônica, é a oitava⁷². Apesar de serem distintas (criadas em oposição à outra), o ouvido ocidental “habitua a certas relações de intervalos, principalmente também às afinações diatônica e temperadas da música ocidental ... pode, automaticamente, ‘corrigir’ determinadas ‘desafinações’ alheias” (Pinto, 2001, pg. 242)

A falácia naturalista

O termo “falácia naturalista” foi criado pelo filósofo George Edward Moore, com base nos escritos de David Hume, para designar um erro de lógica comum às teorias naturalistas da moralidade. Em sua obra *Principia Ethica*, Moore questiona as teorias que identificam as propriedades naturais (mais evoluídas, numa perspectiva darwinista) das coisas com correção ou bondade. O autor argumenta, numa crítica ao ponto de vista do filósofo Herbet Spencer (fortemente influenciado pelo evolucionismo de Darwin, assim como o próprio Moore) que

⁷² Para maiores informações sobre as diferenças entre as várias escalas heptatônicas criadas desde Pitágoras e sua relação com os intervalos presentes na série harmônica ver Menezes (2003), Arakawa (1995) e Henrique (2002)

sustenta que “boa conduta” é o mesmo que “conduta mais evoluída”, que não se pode extrair um juízo de valor de um juízo de fato. Nas palavras de James Rachels (1991), “a questão é que a proposição 'X é boa conduta' simplesmente não se segue da proposição 'X é uma conduta mais evoluída', e é um erro de lógica pensar que se segue”.

Conclusão

Se não se pode extrair da natureza valores éticos, não há porque esperar que se possa extrair valores estéticos. Caso haja quem queira argumentar que o que Moore nos traz não nos limita a afirmar que a *música erudita* é a manifestação musical mais evoluída, cabe trazer ao debate o biólogo Stephen Jay Gould que demonstra que a idéia que concebe evolução como um movimento progressivo ou como uma luta onde os mais fortes (ou mais complexos) sobrevivem não passa de uma distorção antropocêntrica do mecanismo evolutivo. Gould lembra que o sucesso evolutivo de uma espécie se dá conforme sua capacidade de adaptação ao meio (e não, necessariamente, à sua força ou complexidade) e demonstra que é comum que determinadas espécies consigam maior sucesso evolutivo simplificando-se (do ponto de vista biológico). Para ilustrar tal fato, Gould cita o caso das bactérias que, apesar da resistência das concepções antropocêntricas em biologia, “representam o grande sucesso da história da trajetória da vida. Elas ocupam domínio mais amplo de ambientes e possuem variabilidade bioquímica maior do que qualquer outro grupo.” (Gould. 2004. pg. 93).

Nesse sentido, se é possível aplicarmos o parâmetro de evolução em música, poderíamos dizer que a complexidade estrutural do fenômeno musical não garante sua adaptação à cultura de onde é produzido. Mesmo que essa não-adaptação possa representar para alguns um certo ar *cult*, é falacioso derivar dessa complexidade valores éticos ou estéticos. O discurso da complexidade da *música erudita* em relação às demais músicas (como sabemos, totalmente discutível) pode até vir munido de fortes linhas de argumentação, mas não faz nada mais do que defender tão somente que se trata de uma música estruturalmente complexa.

De qualquer forma, tais representações ahistóricas da música na sociedade ocidental, são um fator importante para se entender a postura eurocêntrica da sociedade ocidental. Entre outras coisas, oculta sua determinação histórica e cultural e deixa de considerar que muito sangue foi derramado, muitas terras conquistadas e povos escravizados para que pudéssemos hoje ligar o rádio e ter um predomínio de música tonal em sua programação.

Referências citadas

Arakawa, Hidetoshi. 1995. *Afinação e temperamento*. Campinas: Edição do autor.

- Bastos, Rafael José de Menezes. 1995. *Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem*. In: Anuário Antropológico. 93: 9-73
- Cande, Roland de. 1994. *História Universal da Música*. Tradução de Eduardo Brandão e Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes.
- Gould, Stephen Jay. 2004. *A evolução da vida*. In: Scientific American Brasil. Edição especial 5: 90-98
- Henrique, Luis L. 2002. *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Ferro, Marc. 1983. *A manipulação da história no ensino e nos meios de comunicação*. tradução: Wladimir Araújo. São Paulo: IBRASA.
- Menezes, Flo. 2003. *A acústica musical em palavras e sons*. Coita, SP: Ateliê Editorial
- Pinto, Tiago de Oliveira. 2001. *Som e Música: Questões de uma Antropologia Sonora*. In: Revista de Antropologia. São Paulo: USP, v.44 n°1, pgs. 221 - 286.
- Rachels, James. 1991. Moore e a falácia naturalista. Tradução: Álvaro Nunes. Filosofia e Educação <<http://www.filedu.com/jrachelsmooreefalacianaturalista.html>> [Consulta: 12 de agosto de 2004]
- Rocha, Everardo. 1984. *O que é etnocentrismo*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Schoenberg, Arnold. 2001. *Harmonia*. Tradução: Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP.
- Shohat, Ella e Stam, Robert. 2006. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify
- Tureta, Marco. *Harmonia*. <<http://www.marcotureta.com.br/harmonia.html>> [Consulta: 10 de setembro de 2006]
- Webern, Anton. 1984. *O caminho para a música nova*. Tradução Carlos Kater. São Paulo: Editora Novas Metas..
- Williams, Raymond. 1976. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Nova York: Oxford University Press.
- Xavier, Ismail. 2006. *Prefácio*. In: *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac e Naify, 11-18.

Carnaval e Circularidade Cultural no Rio de Janeiro⁷³

Samuel Mello Araújo Júnior

Anna Carolina Labre Vianna

Hudson Cláudio Neres Silva

Marcelo Rubião de Andrade

Olavo Vianna Peres

etnomusicologia@acd.ufrj.br (Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ)

Resumo: A pesquisa em andamento tem como objetivo o estudo da interação entre manifestações culturais ligadas ao carnaval, no Rio de Janeiro do final do séc. XIX e início do séc. XX. Com base nos conceitos intertextualidade e circularidade cultural, a partir de Mikhail Bakhtin e Carlo Ginzburg, busca-se relacionar os ranchos carnavalescos, o teatro de revista, seus músicos e músicas.

Os ranchos carnavalescos e o teatro de revista constituem o foco principal deste trabalho por possuírem em sua essência a “linguagem do riso” proposta por Bakhtin. Segundo este teórico, com esta “linguagem”, através de sátiras e paródias, uma classe representa outra, proporcionando uma reapropriação contínua de signos. Desta forma, o carnaval é tido como um momento propício à aproximação e troca entre as classes sociais.

Palavras-chave: Carnaval. Rio de Janeiro.

Segundo os primeiros estudiosos dos ranchos carnavalescos urbanos (MORAES, 1958; EFEGÊ, 1965; TINHORÃO, 1972), estes teriam como matriz mais direta os ranchos-de-reis, tradição nordestina relacionada aos pastoris portugueses, de configuração dramático-musical variada, e cujos desfiles aconteciam tradicionalmente entre o Natal e o dia de Reis. A fixação inicial desta manifestação na área portuária do Rio de Janeiro, núcleo da assim chamada Pequena África (ver MOURA, 1983) — região da cidade assim conhecida pelo grande número de afro-descendentes que ali viviam — e a transformação dos ranchos-de-reis em ranchos carnavalescos são descritas pelos mesmos estudiosos mencionados acima, apoiando-se em entrevista do baiano Hilário Jovino Ferreira, fundador do primeiro rancho a sair no carnaval:

Em 1872, quando cheguei da Bahia, a 17 de junho, já encontrei um rancho formado. Era o Dois de Ouros (...) fiz-me sócio e depressa aborreci-me com alguns rapazes e resolvi então fundar um rancho [o Rosa de Ouro]. (...) [A saída às ruas] deixou de ser no dia apropriado, isto é, a 6 de janeiro, porque o povo não estava acostumado com isso. Resolvi então transferir para o Car-

⁷³ Este trabalho foi produzido a partir da pesquisa “Entre Ruas, Palcos, Salões e Picadeiros; Um Estudo Histórico-etnográfico dos Ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro”, apoiado pelo CNPq com Bolsa de Auxílio Integrado (2001-2006) e pela Faperj através de Bolsa de Iniciação Científica (2002).

naval. Foi um sucesso! Deixamos longe o Dois de Ouros. (*Jornal do Brasil*, 18 de janeiro de 1913, pg. 11)

Segundo Tinhorão, a formação básica dos ranchos do ciclo natalino se mantém nos novos ranchos carnavalescos que desfilam ao som de chulas com flauta, violão, pandeiro e ganzá, e personagens como cabrochas, velhos, reis, rainhas, caramurus, e capoeiras vestidos de diabo (TINHORÃO, 1972). O sentido de relativa organização dos ranchos carnavalescos aparece contraposto, em periódicos de época, à percepção de balbúrdia nos cordões e blocos, o que levaria à maior tolerância das autoridades competentes em relação aos ranchos. Isto abriria caminho à multiplicação de grupos assim denominados no carnaval carioca, alguns deles passando a abranger também a classe média baixa além da região portuária, e, com isso, inaugurando um processo de transformação progressiva de seus moldes iniciais.

A participação de funcionários públicos, operários das fábricas de tecido e do Arsenal da Marinha, é notada no rancho Ameno Resedá (EFEGÊ, 1965), fundado no final da primeira década do século XX, e cuja estrutura levará alguns cronistas da época a considerá-lo modelar, um rancho-escola. A adesão do novo componente social resulta em transformações nos ranchos, dentre as quais destacamos a adoção de um conjunto de instrumentos de sopros e de um coro de pastoras, além de um repertório de maxixes, marchas e dobrados.

Curiosamente, a música—assim como suas inter-relações com outros repertórios ouvidos no carnaval e em outros contextos do período em questão—foi pouco explorada nas pesquisas sobre ranchos realizadas até hoje, e por isso vem recebendo uma atenção especial na pesquisa ora em andamento, que trabalha, a partir dos conceitos de intertextualidade e circularidade cultural⁷⁴—referenciados, respectivamente, em Bakhtin (1984) e Ginzburg (1987)—fundamentalmente sobre três tipos de fontes: 1- a coleção do *Jornal do Brasil* publicada entre 1892 e 1930, encontrada em microfilmes na Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro; 2- o Arquivo Paschoal Segreto, encontrado na Divisão de Música da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro; e 3- os acervos fonográficos do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ e do Instituto Moreira Salles, também no Rio de Janeiro.

Ao examinar-se o noticiário carnavalesco do *Jornal do Brasil*, parece claro que aqueles que o redigem⁷⁵, embora representem uma minoria privilegiada com acesso à leitura têm

⁷⁴ A intertextualidade em Bakhtin (1984) se remete ao diálogo, interpenetração e ressignificação entre formas de expressão populares e de elite.¹ Idéia semelhante foi reelaborada por Ginzburg (1987) como circularidade cultural, categoria analítica aplicável a determinados contextos sócio-históricos de interligação e reapropriação contínua entre formações culturais de elites e camadas sociais subalternas, pertinente portanto aos processos aqui estudado.

⁷⁵ O jornal em questão terá em diferentes períodos redatores e colaboradores cronistas reconhecidos que mantinham relações notórias com o carnaval, como Vagalume (pseudônimo de Francisco Guimarães), Orestes

contato direto com as festas populares que noticiam, o que, a princípio, sugere sua atuação como mediadores em processo de circularidade cultural (GINZBURG, 1987). Somado a isso, há o fato de os ranchos contarem, segundo os registros jornalísticos aqui aludidos, com consideráveis naipes de sopros e cordas, sendo que estes músicos, além de atuarem em atividades promovidas pelos ranchos durante todo o ano em suas sedes, também tocarem em outros ambientes na busca pela sobrevivência através da música.

Todavia, torna-se ainda mais clara a relevância do trabalho conceitual iniciado por Bakhtin para a compreensão do fenômeno dos ranchos ao ler-se o conteúdo de algumas das notícias selecionadas, que descrevem tanto a circulação de músicos mais voltados a um meio musical que pode ser classificado como “erudito” no universo dos ranchos. Um exemplo que comprova a circulação de músicos entre meios musicais distintos aparece na seguinte nota sobre o rancho Filhas da Jardineira:

...A orquestra estava assim constituída: Irineu de Almeida, 1o diretor de harmonia, opheclyd [sic]; Manuel Theodoro, 2o diretor, flauta; Henrique Vianna, Arnaldo Peçanha, Martiniano Cruz e Aventino Silva, violão; Alfredo Vianna Júnior, flauta; Adalberto de Azevedo, bandolim; Napoleão Teixeira e Francisco Torres, piston [sic]; Manuel Xavier Couto, clarineta; Pedro dias, contrabaixo; Júlio Campos, bombardino; Victor de Ramos e Antônio, pandeiros. (*Jornal do Brasil*, 03 de fevereiro de 1911, pg. 10)

Nesta breve notícia é possível destacar dois nomes de grande importância fora do universo dos ranchos. O então flautista Alfredo Vianna Júnior, mais conhecido pelo apelido de Pixinguinha, considerado atualmente uma das figuras de maior importância na história do choro e da música brasileira em geral, havia sido aluno de Irineu de Almeida, o oficleidista e diretor de harmonia daquele rancho específico, além de líder do grupo Choro Carioca, que incluía o jovem Pixinguinha e realizou diferentes registros em discos à época.

Ranchos carnavalescos e teatro de revista

O teatro de revista, gênero criado na França no século XVIII, surge no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX (ver VENEZIANO, 1996). Associado à classe média emergente, possui um texto de abordagem satírica (a “linguagem do riso”; cf. BAKHTIN, 1984) sobre fatos da atualidade, retratando personagens do cotidiano. A temática do carnaval, freqüente no caso brasileiro, deve-se à importância dessa festa na vida social carioca, e também à relativa suspensão de hierarquias sociais observada em seu processo ritual (ver DA MATTA, 1977), assemelhando-se, desta forma, à própria linguagem do teatro de revista.

Os comentários sobre o cotidiano (por exemplo, as mudanças urbanas substanciais ocorridas no Rio ao início do séc. XX), a inclusão de tipos “populares” (o português, a mulata, o matuto, o funcionário público, entre outros) e o uso de músicas e danças brasileiras (como o samba, o maxixe e o lundu) conferem um caráter nacional ao teatro de revista, intenção dos principais autores da época. Segundo Chiaradia (2001), o jornalista, literato e teatrólogo Arthur Azevedo, um dos mais expressivos nomes do gênero no Brasil, teria registrado os processos de mudança urbana nas revistas de ano em função de seu interesse em fazer do teatro um espaço para a opinião do cidadão. O preço do ingresso, mais acessível às camadas intermediárias em expansão, também contribuiu para o sucesso das revistas, garantindo o acesso de amplas camadas da população, incluindo provavelmente os próprios “tipos populares” retratados no palco.

Gradativamente, a revista coloca em relevo os aspectos musical e visual, explorando a sensualidade da figura feminina (com a presença das chamadas vedetes) e se tornando um importante meio de divulgação de músicas e compositores, aproveitando também números musicais de sucesso—os do carnaval, por exemplo—para atrair o público. A instrumentação empregada no teatro de revista, a julgar pelos exemplares de partituras já consultados no Arquivo Paschoal Segreto, encontrado na Divisão de Música da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, compreende basicamente instrumentos de origem européia, aproximando-se a uma orquestra convencional envolvendo cordas e metais, adicionando-se eventualmente um saxofone ou uma bateria, sob influência das jazz-bands do início do século XX. Entre os gêneros executados destacam-se a marcha, a valsa, o maxixe e o samba, evidenciando mais um dos aspectos das relações entre índices culturais brasileiros, europeus e, em certa medida, norte-americanos.

O maestro João José da Costa Junior é tido como um dos primeiros compositores a tirar proveito do teatro para tornar suas músicas sucessos nas ruas durante o carnaval. Este é o caso da revista de Dengo-Dengo, em benefício do rancho Ameno Resedá, encenada no Teatro São José, em 1913 (TINHORÃO, 1972), e mencionada em uma das várias notas jornalísticas por nós consultadas, apontando para uma relação direta entre ranchos e teatro de revista:

A matinée de amanhã no São José vai ser um deslumbramento. É em benefício da querida sociedade carnavalesca Ameno Resedá que soube organizar um programa verdadeiramente empolgante. Além da comédia “A Viúva da Camélia” e da revista “Dengo-Dengo” pelos artistas da casa, haverá brilhantíssimo intermédio pelas mais distintas figuras de nosso teatro e uma sessão de caricaturas pelo caricaturista Raul, Calixto, Amaro e Luiz. (Jornal do Brasil, 24 de janeiro de 1914, pg. 10)

Encontram-se na Seção de Música da Biblioteca Nacional edições comerciais de algumas partituras das canções associadas à revista em questão. Dentre estas, destacamos a a partitura para canto e piano, de “Chuva de Ouro”, com autoria atribuída a João José da Costa Junior, documento mais antigo encontrado em nossa pesquisa com a designação “marcha de rancho”, gênero este, ligado diretamente aos desfiles de ranchos carnavalescos⁷⁶. Note-se que a comercialização de partituras editadas para serem executadas em residências representava, rivalizando com o teatro, uma das principais formas de divulgação/circulação de música no período que antecede à ascensão do rádio como meio de difusão massiva. Sendo assim, a partitura em questão não deve ser necessariamente a versão montada no teatro, mas sim uma guia provavelmente adaptada para formações instrumentais diversas de acordo com as circunstâncias.

Alguns aspectos identificados em “Chuva de Ouro”—estrutura formal binária com introdução e coda, textura homofônica de melodia e acompanhamento, plano harmônico essencialmente tonal e não-modulante, ocorrência de síncopes internas a compassos e entre alguns deles, bem como a sugestão de certo “acento expressivo” em tempos pares (ver Araujo 2002) no acompanhamento—eram recorrentes no repertório do Ameno Resedá, grande homenageado na revista Dengo-Dengo, e podem ser relacionadas a outras músicas analisadas por esta pesquisa (ver, por exemplo, Araujo et alli 2006a, 2006b), demonstrando assim a circulação e os processos de mediação musicais entre palcos, ruas e salões do Rio de Janeiro da transição entre os séculos XIX e XX.

É, pois, a partir da compreensão do papel dos músicos e de seus respectivos repertórios como mediadores entre as classes sociais, e da circulação de músicos, e processos musicais em ambientes sócio-economicamente diferenciados, ligados direta ou indiretamente aos ranchos carnavalescos, que buscamos elucidar de maneira crítica as inúmeras questões ligadas a este aspecto tão pouco estudado da história da música brasileira.

Referências citadas

Araujo, Samuel et alli. “Entre palcos, ruas e salões: processos de circularidade cultural na música dos ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro (1890-1930)”. *Em Pauta*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2006a [no prelo].

_____. “Marchas-Rancho: uma análise etnomusicológica fonográfica”. In: Anais do XVI Congresso da ANPPOM. Brasília : UnB, 2006b.

_____. O tempo da pancada: notas sobre uma contribuição teórica de Guerra-Peixe ao estudo

⁷⁶ Segundo o que pudemos apurar até o momento em nossa pesquisa este seria o registro mais antigo desta denominação aparecendo em documento de época.

analítico da música popular. In: 3º COLÓQUIO DE PESQUISA DA PÓS-GRADUAÇÃO, *Anais...* Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 2002. p. 82-88.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and his world*. Trad. Hélène Iswolsky. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1984.

Chiaradia, Maria Filomena Vilela. *A companhia de revistas e burletas do Teatro São José (RJ)*. Tese (Doutorado) – Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2001.

Da Matta, Roberto. *Ensaaios de Antropologia Estrutural*. Petrópolis: Vozes, 1977.

Efegê, Jota (pseud. de João Ferreira Gomes). *Ameno Resedá – O rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.

Ginzburg, Carlo. *O queijo e os vermes*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. “Sociedade D.C. Filhas da Jardineira”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03 de fevereiro de 1911, PG. 11.

_____. “Os “ranchos” – A sua organização – completo desenvolvimento”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1913, PG. 10.

_____. “Theatros”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1914, PG. 10.

Moraes, Eneida. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

Moura, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1983.

Nettl, Bruno. *Música folklórica de los continentes occidentales*. Madri: Alianza, 1985.

Tinhorão, José Ramos. *Pequena história da música popular*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

Veneziano, Neyde. *Não adianta chorar – Teatro de Revista Brasileiro... Oba!*, Campinas: Edunicamp, 1996.

Referência discográfica

. . Intérprete: Ameno Resedá. Odeon .



mesa redonda

A ética de lugar: cosmopolitismo no rock de Brasília

Jesse Wheeler

gnumen@gmail.com (UCLA)

Primeiramente, quero agradecer a Suzel pelo convite de participar dessa mesa.

Quando se discute significado musical, observa-se com frequência que o terreno geográfico – países, regiões e a topografia – demarca o terreno analítico. Os lugares onde pessoas vivem são tacitamente aceitos como a categoria que as define e identifica, pois até culturas, normalmente tratadas como elemento organizador mais significativo, são contempladas como radicadas em algum lugar. Parece que o lugar inaudivelmente inspira o musicar de uma comunidade. Mas relações entre música e lugar são, em geral, pouco analisadas. Nessa apresentação, vou argumentar primeiro que o cosmopolitismo é uma maneira pela qual se pode olhar os efeitos de lugar na música, e de música na identidade. Segundo, vou compartilhar meus pensamentos sobre como o cosmopolitismo é um conceito com significância ética.

Doreen Massey resume a delimitação de significância de espaços específicos como “uma visão de lugar como algo delimitado, como um local de autenticidade, singular, estático e sem problemáticas em sua identidade.” Ela considera lugar como fenômeno de tempo-espaco “aberto e poroso” ao que se encontra além do local e momento sob estudo (1994: 5). O cosmopolitismo é capaz de ajudar na separação de lugar de uma noção delimitada de espaco. Ulf Hannerz descreve-o como caracterizado por um “envolvimento com uma pluralidade de culturas contrastantes até um certo nível nos próprios termos” e “uma orientação, uma vontade de interagir com o Outro” (1996: 103). O mais pertinente é que o olhar do sujeito moral, cultural e epistemológico do mundo, o *nomos* para usar o termo do Peter Berger, seja informado por lugares diversos e não apenas sua terra natal.

Thomas Turino sugere que o cosmopolitismo se distingue do globalismo em dois aspectos importantes: 1) o cosmopolitismo se aplica a “idéias, objetos, e posições culturais” (2000: 7), que, embora difundidos, pertencem a certos grupos, e não “englobam a totalidade do planeta” (6). Parcelas grandes da população do mundo não têm acesso à internet, por exemplo, e, portanto não têm incorporado aos seus modos de vida e visão do mundo esse tipo de interconectividade. Por outro lado, o sistema contemporâneo de estado-nação é global, já que tem penetrado as vidas de quase todo o mundo, mesmo onde compete com um *ethos* organizacional alternativo. 2) o cosmopolitismo enfatiza o caráter *translocal* de um

compartilhado sistema de valores, ideologia, moda, ou etiqueta, enquanto o globalismo tende a apagar localidades do mapa de sociedade humana. O rock, ao meu ver, é cosmopolita, pois é feito em muitos lugares, embora não todos, por pessoas diversas, que se vêem como pertencentes a um grupo largo. Mesmo assim, essa difusão do estilo não é um obstáculo à expressão de si, mas pelo contrário, como veremos.

Hannerz chama atenção à inadequação das categorias de cultura e sociedade para análise, argumentando que muito da nossa sabedoria, baseada ou em experiência direta ou informação recebida, não se comunica dentro de espaços que correspondem com territórios geográficos distintos e limitados. A pesquisa de Keith Basso entre os indígenas Western Apache mostra como para eles a sabedoria se localiza em lugares e é repassada pela narração ocasional de eventos instrutivos, ambos reais e mitológicos, que ocorreram em lugares específicos e visitáveis. Mas outros tipos de sabedoria têm outros modos de transmissão e diferentes fronteiras de inteligibilidade. A música, por exemplo, pode possibilitar uma espécie de compreensão em situações onde não há comunicação lingüística possível. A matemática promove um modo de comunicação mesmo através de grandes divisas históricas. Quiçá necessitemos de uma outra metáfora para a organização de pessoas, lugares, e sabedoria, para melhor representarmos as diversas afinidades que possibilitam diferentes formas de sabedoria.

Para mapear a sabedoria, Hannerz sugere a noção de “habitats de significado.” Na minha interpretação, habitats de significado são os campos flutuantes de nosso entendimento, espaços territoriais ou discursivos onde nossas histórias particulares epistemológicas, sabedoria experiencial, e orientação cultural profunda interagem para produzir matrizes para compreender o mundo ao nosso redor. Compartilhamos habitats de significado com outras pessoas, muitas vezes locais às nossas comunidades mais próximas e envolvidas em atividades parecidas. O cosmopolitismo ajuda a entender o fenômeno de sujeitos de localidades não-contíguas compartilharem habitats de significado, tanto que a classe cosmopolita de Brasília, por exemplo, é capaz de compartilhar mais de um certo sistema de valores e comportamentos com a mesma classe de Nairobi, Quênia, do que com seus compatriotas de Urucureá, Pará.

Um desses habitats é aquele dos alunos de pós-graduação envolvidos na contemplação de teorias. Baseadas na observação e interpretação de dados humanos, estas são construídas em grande parte “em casa” e em seguida transmitidas a outros habitats relacionados. Contudo, pesquisa de campo é imprescindível na nossa disciplina exatamente pela inadequação de teoria de representar a realidade vivida. Alunos aprendendo sobre o global e o local na sala de aula precisam sair para o campo, se tornar cosmopolitas, para ver

como esses termos são polissemias, contestados, e questionavelmente aplicados. Meu encontro com o cosmopolitismo tem esclarecido a dimensão ética inerente à produção teórica. Agora vou falar do conceito em relação ao meu trabalho de campo em Brasília.

Ab ovo, Brasília foi uma cidade cosmopolita, desde a ideologia internacionalista que funcionou como matriz para o plano urbano, a participação de jurados de 4 países que escolheram o plano de Lúcio Costa, e o estilo modernista e funcionalista no qual são desenhados a cidade e seus prédios, até o treinamento profissional de Costa e Niemeyer, e o financiamento da construção da cidade. A capital mesmo enquanto rascunho foi projetada para ser o “Esperanto” das cidades mundiais. O sistema de endereços (“L2” – “W3”), os nomes das regiões administrativas (Asa Norte, Sudoeste, Octogonal), até mesmo o nome “Plano Piloto,” falam de uma aplicabilidade universal, -- a letra “w” nem em português está, curiosidade que sublinha a não-brasilidade do sistema. A cidade parece prestes a existir em qualquer tempo e lugar.

Ela declararia a presença internacional *do* Brasil, seria a testemunha principal de suas realizações modernas. Sua construção e a transferência de funcionários governamentais trouxeram pessoas do país inteiro, como também empresários, engenheiros, bancários, educadores e diplomatas de além do país e continente. Assim, o cosmopolitismo da cidade teve e continua a ter dimensões nacionais e internacionais. A presença do corpo diplomático trabalhando nas embaixadas deu à capital desde os primeiros dias uma conexão com o mundo que fez contraste contundente com a sua isolamento geográfica. Ficou longe do eixo Rio-SP, no entanto estava mais em contato com alguns dos acontecimentos culturais da Europa e dos EUA do que as metrópoles.

O sociólogo Brasilmar Nunes chamou Brasília de a mais heterogênea das cidades brasileiras, mas a com “menos resquícios de culturas regionais.” O rock foi desde cedo a música de escolha entre certos jovens de diversas regiões e países com os mais variados panos de fundo musicais, jovens que se encontraram numa cidade nova sem música tradicional própria. Rock se tornou para esses simultaneamente a música de ninguém e de todos eles. Foi, como a cidade, um lugar aberto a qualquer um que queria fazer parte, e de tal forma, um terreno onde todo mundo podia levantar a sua bandeira.

Brasília é lembrada individual e coletivamente como uma cidade por um lado isolada daquilo que rolava nas capitais de onde provinham as famílias empregadas pela administração federal e pela UnB. O estado inacabado da capital e a sua distância geográfica, junto à repressão da ditadura, significavam para muitos que a nova capital era culturalmente estagnada. Os filhos das famílias da elite cultural e social do país foram expostos em suas

casas a raridades musicais e literatura de além-mar, possibilitando uma educação paralela que incluía os Rolling Stones, Santana, os Beatles, Baudelaire. Mais crucial ainda, viajavam para Europa e os EUA e lá ficavam durante muito tempo. A legada mais importante que esse cosmopolitismo estético e experimental teve para a cidade foi o intercâmbio musical que ocorreu quando esses viajantes trouxeram de volta em fita cassete e vinil os sons que os jovens em Londres, Nova Iorque e Belgrado escutavam. Essas gravações, de bandas como os Ramones e os Sex Pistols, e parafernália como camisetas, botões e fanzines, como também os laços afetivos formados pelas afinidades compartilhadas, atuavam como modos para a criação de uma cultura essencialmente cosmopolita. Essas primeiras experiências ocorreram nos países onde o rock estava forte, no momento exato em que o punk estava surgindo.

Alex Podrão, cantor e co-fundador da banda Detrito Federal, uma das primeiras e mais influentes bandas de punk de Brasília, descreveu as conexões que ele e os amigos sentiam com o resto do mundo, mesmo que eles não tenham detido as mesmas oportunidades de viajar:

Eu morava na 416 Sul. Nessa visão nossa do Plano Piloto, a gente estava bem mais próximo de Londres e de Nova York, do que a galera da periferia, porque nós estávamos próximos daquelas pessoas que iam estudar lá fora, que iam fazer suas pós-graduações lá fora, que eram filhos de diplomatas. Então traziam todo aquele acervo musical, visual, de vestimenta.

Podrão alude à periferia, as ditas cidades satélites de Brasília. Essas áreas, particularmente Taguatinga e Gama, tinham e continuam a ter cenas fortes de rock que no início foram influenciadas pela onda de rock surgindo no Plano Piloto (como também em São Paulo), liderada pelos ditos filhos de diplomatas. Hoje em dia é nas satélites que a cena de rock pesado fica mais forte e influencia a do Plano Piloto.

Brasília na época recebia muito poucos lançamentos estrangeiros e a juventude dependia desse material importado pelos viajantes. Esta anedota, envolvendo o Renato Russo e o Fê Lemos, na época do Aborto Elétrico, demonstra isso:

A gente foi na loja de discos, eu e Renato, tinham lançado o Boy [do U2]. A gente entrou na loja ... e começamos a procurar, que a gente sabia que se achasse o disco, ia achar um só. E eu achei antes dele. 'Ah, é meu!' Ele ficou puto da vida, cara. Porque Brasília era isso, um disco.

A face internacional de cosmopolitismo que a cidade possui tem sua versão nacional também. Usufruí de uma heterogeneidade geográfica, povoada por migrantes de todas as regiões. "A torre de Babel" é uma metáfora repetida. Para a juventude, essa diversidade e separação de lugares de referência familiar às vezes se traduzia em dificuldades em saber de onde se era. Michelle Godinho, que cresceu na cidade satélite de Candangolândia e é vocalista

do quarteto feminino de *death metal* Valhalla, disse: “As pessoas tentam buscar coisas [para fazer], e aí vem todo mundo com a sua contribuição.” Música era uma das poucas opções de lazer na cidade nova, e a diversidade regional se expressava no rock. Marcelo Carvalho da Banda 69 dos anos 80, apontou como sendo o início de um “sentir-se brasileiro” o momento quando a juventude começa a formar bandas de rock. Isso pode parecer paradoxal, pelo rock estar entre os gêneros musicais mais difundidos e menos pertencentes a algum lugar específico.

Afinidades ideológicas podem criar um senso forte de conexão. Como o Flávio Lemos, baixista do Capital Inicial e ex-Aborto Eletrico, lembrou: “A gente chegou [na Inglaterra]...quando os Sex Pistols estavam surgindo. ...Putz, quando a gente ouviu e começou a entender as letras...a gente achou sensacional.” A ideologia do punk rock de anarquia e rebelião teve apelo para muitos jovens de Brasília, que se deparavam no final dos anos 70 e início dos 80 com uma ditadura local que os reprimia. O Cascão, também do Detrito Federal, disse: “Você tinha toda essa munição e tinha a garra da juventude, de transformar, de começar a bater na estrutura, pra ela ruir e pra ver aparecer uma coisa nova. E essa era a intenção não só minha, mas de um grupo de pessoas que tinham essa preocupação.”

Numa cidade tão jovem quanto Brasília, a questão de identidade ganha visivelmente o caráter de busca. Para a geração punk, tocar rock fazia sentido, porque expressava estética e politicamente quem os sujeitos se sentiam ser. O fato de eles serem xingados de “colonizados” e “americanizados” revela a acrimônia do debate nacional que fervilhava em torno de identidade, o que posicionou a esquerda nacionalista contra os que foram julgados pró-americanos e imperialistas. Para esses roqueiros, no entanto, foi uma orientação cosmopolita, um engajamento translocal com roqueiros por toda parte e as suas preocupações compartilhadas, que os motivou a musicar. Gilmar dos Santos, líder desde 1984 da banda hardcore ARD do Gama e baixista da banda punk X-GRANITO, disse que começou a escrever suas letras tipicamente anti-guerra em alemão, inglês, espanhol e português, para mostrar ao público “que tudo é a mesma coisa.” Alienados da sua realidade eles não eram. O Fê elaborou:

Nós éramos brasileiros [fazendo] músicas para brasileiros, ... músicas que tinham a ver com o aqui agora. Não era uma música escapista, ... era uma música entranhada no seu tempo, entranhada na sua condição social. Isso para nós já garantia o valor dela, independente de ser rock ou ser maxixe.

A segunda geração brasileira é adulta e um sentimento de orgulho está substituindo a vergonha e depreciação que caracterizaram por tanto tempo a opinião de até residentes. Isso se vê na mídia, como o jornal, e os outdoors. A capital ainda sofre com a associação com o

governo federal, lacerado a escândalos, mas tem outra referência: o rock. Se ainda merece o título de Capital do Rock é discutido, mas é largamente reconhecido que a identidade da cidade é até um certo grau fundada na fama de algumas das suas bandas que conquistaram renome nacional. O Fê considera o rock a mais importante referência para ambos a sua geração e a juventude de hoje: “Você fala de Brasília pra um moleque ele vai lembrar das bandas.”

No mundo contemporâneo, identidades são normalmente construídas sobre especificidade nacional e regional, semelhanças internas, e diferenças vis-à-vis do mundo externo. Dentro desse modelo, os brasilienses lutam com uma história curta, uma ausência quase completa de tradições reconhecidas, uma homogeneidade ao extremo, e afinidades culturais que se referenciam a mundos externos. Quais são as ramificações de fundir uma identidade baseada numa translocal compreensão de si? Pode um povo, ou podem pessoas criar uma identidade que é fundamentalmente cosmopolita, que não usa como material nem especificidades regionais, nem mito-história nacional?

Considerações éticas surgem quando comunidades são forçadas a tomar posições na dicotomia global-local. Esta é uma legada de dominação colonial na qual a colônia está na periferia, e através de conexões políticas e econômicas exclusivas do centro, bancava a expansão da metrópole. De maneira analógica, as comunidades ditas “locais” existem em uma isolamento imaginada, fora a presença mediadora e interconectada das sociedades ditas “globais.” Mas quem são as pessoas nessas comunidades “locais” -- são de fato mais isoladas? O trabalho de Benedict Anderson sobre as comunidades imaginadas e a reflexão de Hannerz de imaginação como “grande prática social” enfatizam a subjetividade de conectividade. O cosmopolitismo funciona como uma categoria de posicionamento do sujeito que dá privilégio às relações com semelhantes. Também vincula localidades independente da proximidade geográfica, através de envolvimento voluntário. Como tal, vai contra à redução no *estatus* de um lugar no palco mundial, conforme as índices usuais de comércio, política, e fluxo informacional.

Além do mais, a tendências do público brasiliense de engrandecer bandas do eixo Rio-SP à custa da cena local e o olhar medidor do país à Europa e aos EUA podem ambos ter a ver com a formação psicológica e epistemológica das dicotomias global/local, centro/periferia, e metrópole/colônia. O fenômeno que Lacan chamou de “le stade du miroir,” pelo qual o olhar de um outro singularmente importante atua na formação da autonomia do sujeito, oferece insights perante essas tendências. Quando aplicado ao sistema global/local com seus valores estruturadores, é fácil estimar quão debilitante é para a cena

local, se o feedback do espelho não apóia os esforços do sujeito de construir uma posição autônoma e integrada. Felizmente para Brasília, os anos 80 foram um período de reconhecimento positivo, e a cidade tem se beneficiado dessa legada.

Por introduzir o conceito de cosmopolitismo no estudo de lugar, e de lugar na análise de música, acredito que podemos enriquecer a discussão de relações intersubjetivos e intermusicais, que coloca o foco na dinâmica de intercâmbio peer-to-peer, de modo parecido com as redes informáticas do mesmo nome. Se, como sugere a Massey, nós nos localizamos por investir nosso ambiente com significância pessoal, lugares então dependem mais das atribuições do sujeito baseadas nas suas experiências do que do espaço físico. Interpretações de identidade que aderem rigidamente à região ou nação correm o risco de simplificá-la por espatifá-la numa polaridade, como foi demonstrado pelo rotulo de “colonizados” jogado nas caras dos punks. Identificar-se, igual musicar, transborda fronteiras geopolíticas, e o cosmopolitismo enfatiza tanto o papel do sujeito na construção de lugar, quanto o papel de lugar na construção de identidade. Entender melhor ambos lugar e identidade vai, creio eu, levar-nos a ouvir música de uma maneira mais situada. Ademais, se o cosmopolitismo consegue explicar com precisão as experiências de alguns brasilienses, as minhas teorizações sobre a cidade, os seus habitantes, e o rock lá feito terão um chance melhor de representar eticamente a realidade.

Referências citadas

- Basso, Keith. 1996. “Wisdom sits in places: notes on a western Apache landscape,” in Feld, Steven and Keith H. Basso. *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research.
- Benevides, Maria Victória de Mesquita. 1976. *O governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política, 1956-1961*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Carvalho, Marcelo. 2005. Personal communication.
- Cascão, Paulo. 2005. Personal communication.
- Godinho, Michelle. 2005. Personal communication.
- Hannerz, Ulf. 1996. *Transnational Connections: Culture, People, Places*. London: Routledge.
- Lemos, Fê. 2005. Personal communication.
- Lemos, Flávio. 2005. Personal communication.
- Massey, Doreen. 1994. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: U Minnesota P.
- Nunes, Brasilmar Ferreira. 2004. *Brasília: a fantasia corporificada*. Brasília: Paralelo 15.
- Podrão, Alex. 2005. Personal communication.
- Santos, Gilmar dos. 2005. Personal communication.

Turino, Thomas. 2000. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: U Chicago P.

O estudo da música brasileira no contexto ‘global’

Suzel A. Reily

s.reily@qub.ac.uk (Queen’s University of Belfast)

Jesse Wheeler (UCLA)

Welson Tremura (Universidade da Flórida)

Frederick Moehn (Stony Brook, NY)

Resumo: Na esteira dos debates norteando as interações entre o ‘global e o local’, está-se, atualmente, discutindo a construção das tradições acadêmicas na etnomusicologia e o modo como estas se relacionam com preocupações locais e as trajetórias históricas específicas. Nota-se, contudo, que, no eixo anglo-americano, principalmente, as especificidades ‘locais’ se definem em termos ‘globais’, posto que ali se valoriza, acima de tudo, as teorias de aplicabilidade trans-cultural. Para produzi-las os pesquisadores fazem seus estudos no mundo inteiro, o que permite um amplo trabalho comparativo. Por outro lado, as etnomusicologias ‘nacionais’ tendem a limitar seu âmbito de estudo aos estilos musicais dentro do seu próprio território nacional, tendo como propósito principal a compreensão da realidade ‘local’. Em nível global, esta disparidade estabelece uma relação de desigualdade entre as duas orientações acadêmicas, posto que uma se torna o ‘centro’ da produção teórica, informando as leituras que se faz das realidades locais.

Esta mesa, que será formada por pesquisadores da música brasileira que exercem suas funções acadêmicas fora do Brasil, pretende refletir sobre a dinâmica entre o ‘local e o global’ em relação ao estudo da música brasileira. Cada contribuinte, a seu modo, tem se defrontado com a necessidade de conciliar as demandas acadêmicas do ‘centro’ com o seu comprometimento com a música e a sociedade brasileira. Suas comunicações, portanto, refletem sobre suas estratégias neste sentido, desafiando, assim, a hegemonia anglo-americana na disciplina.

Após uma breve introdução geral para expor os objetivos da mesa, Jesse Wheeler, doutorando na UCLA, discutirá sua experiência de estudo numa universidade norte-americana em relação à sua experiência de pesquisa de campo no Brasil sobre rock em Brasília, o conceito de lugar e cosmopolitanismo. A apresentação dará foco à maneira como questões teóricas, abordadas primeiramente dentro da sala de aula, nas bibliotecas e em conferências, acabam, através do pesquisa de campo, deparando-se com realidades que de maneira alguma podem ser circunscritas como locais ou globais. Assim, uma vez no campo, o aluno como aprendiz há de repensar o seu papel em termos éticos, desde que os discursos criados e reforçados pela publicação acadêmica influenciam os modos de se pensar e pensar o outro, mesmo além da academia. Em discussões de significado musical, procura-se com frequência na cultura o conceito-chave para delimitar o terreno analítico. Os lugares onde pessoas moram acabam sendo subentendidos como a razão pela qual fazem o que fazem, embora a relação entre música e lugar seja raramente analisada. Por outro lado, a centralidade de lugar como fornecedor de identidade e *raison d’être* tende a ser exagerada, quando a geografia é considerada limitadora e a demografia determinante. Brasília incorpora traços do objetivo modernista de reconfigurar espaços, tanto quanto o sonho de sublimar a tradicional importância do local ao esquema moderno e internacional. Essa apresentação mostrará dois modos através dos quais a produção de rock em Brasília está profundamente ligada ao lugar físico e ideológico da cidade.

Em seguida, Welson Tremura, pesquisador brasileiro que trabalha na Universidade da Flórida, discutirá a música brasileira como elemento de interação e integração de estudantes,

professores, e membros de uma comunidade local na formação do programa de música da “University of Florida” através do grupo “Jacaré Brazil”. O grupo mostra através de suas atividades musicais, culturais e de recrutamento como é possível desenvolver um programa de música brasileira dentro de uma faculdade nos Estados Unidos tradicionalmente ligada a música de concertos. O “Jacaré Brazil” como projeto artístico entre o Brasil e os Estados Unidos promove a música como elemento de comunicação entre culturas, valorizando o repertório, o processo didático, e a pedagogia de ensino da música brasileira nos Estados Unidos. Os seguintes elementos interativos serão abordados neste trabalho: (1) brasileiros, norte-americanos, e outras etnias na formação do grupo musical; (2) o trabalho de organização e direção dos espetáculos e concertos; (3) a relação do grupo com seu público; (4) a participação de nomes consagrados da música brasileira nos concertos locais. Dentro dos parâmetros descritos o grupo “Jacaré Brazil” tem também como objetivo valorizar a música brasileira e de outros países latino americanos, desenvolver e treinar alunos para continuar o processo de ensino da música brasileira nos Estados Unidos, e valorizar os elementos da cultura e música brasileira neste processo de interação.

Após, Frederick Moehn (Stony Brook, New York) discutirá a dinâmica entre as teorias predominantes na etnomusicologia norte-americana e as que são debatidas nas sociedades norte-americanas de estudos latino-americanos como a LASA (Latin American Studies Association) e a BRASA (Brazilian Studies Association). Nestas últimas, pesquisadores e teóricos brasileiros e outros da região são bem conhecidos e reconhecidos. Frederick discutirá como o seu próprio trabalho sobre o Brasil sempre esteve mais associado aos assim chamados “area studies” do que à etnomusicologia norte-americana, por interagir com teóricos como Roberto da Matta, Silviano Santiago, Renato Ortiz, Nestor García Canclini entre outros, nomes estes que não são conhecidos na etnomusicologia norte-americana. Esta apresentação, então, trata do problema de “centros” e “periferias” teóricos – e a questão de pesquisar o nacional e o local – dentro do contexto acadêmico norte-americano.

Para o encerramento da mesa redonda, Suzel Ana Reily, prof. da Queen’s University Belfast, na Irlanda do Norte fará uma análise da produção etnomusicológica da Irlanda do Norte e do Brasil. Embora o programa em Belfast tenha sido fundado por John Blacking, teórico de grande influência na formação teórica da etnomusicologia internacional, a disciplina na Irlanda do Norte tem fortes características ‘nacionais’, com suas preocupações voltadas especialmente para o sectarismo religioso da região – mais de 50% das teses de doutorado em etnomusicologia defendidos nos últimos vinte anos na Queen’s lidam com esta questão. Como a etnografia brasileira, portanto, a etnomusicologia norte-irlandesa é uma etnomusicologia engajada, sendo ela impulsionada por um desejo de contribuir, de alguma forma, para a resolução dos problemas da província. Esta comunicação discutirá aspectos das estratégias destas duas tradições ‘nacionais’ como meio de refletir sobre as implicações do comprometimento local no trabalho acadêmico, mostrando como, em vez de simplesmente se apropriarem das produções teóricas do centro, as etnomusicologias nacionais re-elaboram as perspectivas trans-culturais de acordo com as suas próprias necessidades. É, contudo, importante lembrar que a língua nacional da Irlanda do Norte é o inglês; assim, sua etnomusicologia ‘nacional’ tem uma visibilidade maior no contexto internacional. Cabe, portanto, aos ditos ‘brasilianistas’ no eixo anglo-americano dialogar com e divulgar o trabalho de seus pares brasileiros para que a produção teórica possa se democratizar cada vez mais em nível global.

Cantem e Dancem... Chegou o Jacaré: a música brasileira e a integração Brasil/Estados Unidos no currículo de uma universidade norte-americana

Welson Alves Tremura

tremura@ufl.edu

Resumo: Este trabalho discute a música brasileira como elemento de interação e integração de estudantes, professores, e membros de uma comunidade local na formação do programa de música da “University of Florida” nos Estados Unidos. O grupo musical “Jacaré Brazil” como matéria curricular dentro do programa de etnomusicologia mostra através de suas atividades artísticas e de recrutamento como é possível desenvolver um programa com a música brasileira dentro de uma Universidade Norte Americana tradicionalmente vinculada aos modelos clássicos Europeu. O “Jacaré Brazil” como um projeto musical entre o Brasil e os Estados Unidos articula e promove a música e a cultura brasileira como elemento de comunicação, valorizando processo didático-pedagógico e a integração de seus membros no contexto acadêmico.

Os seguintes elementos interativos são abordados neste trabalho: (1) centros de apoio para a formação do programa de música brasileira; (2) o conceito de “world music” e sua aplicação no mundo acadêmico; (3) brasileiros e norte-americanos trabalhando juntos na formação de um programa com a música brasileira; (4) a organização e direção dos eventos; (5) o repertório musical como matéria prática e curricular (6) a relação entre seus membros e público; (7) a participação de nomes consagrados da música brasileira nos eventos. Dentro do programa em etnomusicologia da “University of Florida” o grupo “Jacaré Brazil” se posiciona com uma característica colaborativa e de integração diferente dos modelos educacionais articulados em programas passados. O novo conceito valoriza o artístico na formação de grupos “world music” e estabelece um novo modelo de atividades para grupos não tradicionais.

Palavras Chaves: Jacaré Brazil. *world music*. música brasileira. *University of Florida*.

Introdução

O “Jacaré Brazil” é um grupo musical composto de estudantes, professores, e convidados da comunidade que através da “University of Florida” se dedica à exploração de valores artísticos e prática da música brasileira nos Estados Unidos. O grupo colabora em uma variedade de projetos que exploram a rica variedade de estilos musicais do Brasil e de outras regiões da América Latina, promovendo concertos, recrutando músicos e elaborando atividades acadêmicas. O “Jacaré Brazil” foi fundado em 1991 pelo professor doutor Larry Crook que homenageando o mascote da Universidade “*gator*”, iniciou-se como um grupo de prática da “world music” no programa em etnomusicologia.

Com a minha entrada em 2000 como professor e co-diretor do grupo, assumi a missão de criar novas oportunidades e expandir o programa em etnomusicologia. Neste

mesmo período o “Jacaré Brazil” também passou a receber subsídio do “Center for World Arts” e do “Center for Latin American Studies” que são organizações acadêmicas interdisciplinares dentro da Universidade com o objetivo de apoiar estudos e pesquisas avançadas. Esta visão expansiva e a preocupação em promover a música e cultura brasileira foram fundamentais para o desenvolvimento do programa e para que novas oportunidades de colaboração fossem criadas. Os centros interdisciplinares recebem apoio do governo Federal e usam parte de seu orçamento para promoverem e expandirem novos programas em disciplinas diversas como literatura latino-americana, meio ambiente, gerenciamento de florestas, antropologia, ciências políticas, e as artes. Esta relação entre os centros e a faculdade de música proporcionou uma oportunidade real para que no ano de 2001 desse início o (BMI) Instituto de Música Brasileira.

Com a finalidade de recrutar novos estudantes e membros da comunidade para um trabalho intensivo com a música brasileira, o Instituto tem como objetivo expandir e dar continuidade as atividades do grupo “Jacaré Brazil” e oferecer novas experiências. Desde o início de suas atividades o Instituto organiza concertos, “workshops,” palestras e promove aulas prática de instrumento com renomados músicos brasileiros. O Instituto continua despertando à atenção da administração e da comunidade sobre a relevância do estudo e da prática da música brasileira como atividade artística e acadêmica. Já se apresentaram no Instituto célebres professores doutores como Gerard Behague, Larry Crook, e Christopher Dunn, e exímios instrumentistas como Aliéksey Vianna, Carlos Malta, Marco Pereira, Nonato Luiz, Julio Figueiredo, e José Rastelli.

Música do mundo e fatores de desenvolvimento

Como comumente chamados nas Universidades Norte-Americanas as “world music ensembles” ou grupos de música do mundo, foram criados para dar sustentação a programas em etnomusicologia que se organizavam no início dos anos sessenta. Estes grupos validam perante o contexto disciplinar da etnomusicologia a prática da música não tradicional, oferecendo oportunidades de contato direto com representantes de culturas de diversas regiões do mundo. Como elucidado no livro de Ted Sólis (2004) “*Performing Ethnomusicology – Teaching and Representation in World Music Ensembles*”, constato que as experiências e barreiras encontradas durante o processo de desenvolvimento da “world music” como disciplina se preocupava a prática da música não levando em consideração a aceitação desta prática diante do mundo acadêmico tradicional.

Excluindo o mérito autenticidade na “world music” como representação legítima de culturas não tradicionais, articulo que muitos diretores não deram atenção e adequação necessária para as constantes transformações sócio-culturais e de escolha de repertórios. Não estou negando ou certamente excluindo os resultados positivos destes grupos, mas afirmando que as alterações ou mesmo adequações necessárias para atender a demanda dos alunos ou as próprias modernizações das Universidades não foram devidamente avaliadas ou analisadas por especialistas ou portadores da cultura.

Nos Estados Unidos a situação econômica positiva dos anos setenta e oitenta proporcionou com que estes grupos se tornassem laboratórios de estudo e de prática dentro de seus programas. A relação programa acadêmico em etnomusicologia seguido da prática de grupo “world music”, foi um modelo usado por praticamente todas as universidades de grande porte. Esta disposição sustentava a idéia de expor os estudantes de etnomusicologia a um maior número possível de experiências e participações nestes programas, oferecendo um modelo diferenciado de educação. Numa posição contrária articulo que este processo fez com que muitos estudantes de outras áreas da música não compartilhassem destas experiências, transformando a prática da “world music” numa disciplina de exclusão, não fomentando a estabilidade da disciplina num contexto mais amplo. Também sustento que a rotação de grupos de “world music” não promove a prática e treinamento necessário para se formar especialistas, pois não consolidam experiências duradouras. Além disso, o dilema entre a prática e a pesquisa ainda é hoje motivo de discussão e uma contínua problemática em Universidades onde estes grupos são rotativos. O comprometimento com uma cultura em detrimento de outra faz com que muitos grupos, mesmo quando conduzidos por diretores competentes constitua uma ideologia curricular não confirmando seu papel perante as pressões da administração. Os grupos “world music” continuam sendo marginalizados, ou por falta de verba, ou por falta de comprometimento das cadeiras tradicionais em validarem suas práticas. Estas desigualdades são notórias colocando a música não-tradicional em posição inferior aos grupos tradicionais como banda, orquestra, ou coral. Esta realidade prejudica o crescimento de programas em etnomusicologia e atrasa as expectativas de transformarmos a “world music” em uma disciplina autônoma.

Em razão das instabilidades funcionais e da má adequação da “world music” aos moldes tradicionais podemos perguntar: como podem programas em etnomusicologia que focam em valores intrínsecos de metodologia e que não qualificam ou integram seus grupos de prática ser considerado exemplos de sucesso? Muitas vezes a função da “world music” em uma instituição parece ser uma função exótica e não proporcionar uma oportunidade franca de

aprendizagem aos alunos. Estas perspectivas de funcionalidade e de auto-avaliação fazem com que muitos programas caiam no exótico-burlesco e deixem de existir como atividade de formação musical.

Jacaré Brazil na “University of Florida” e os fatores de interação

Como justificar a presença de um grupo de música brasileira no contexto acadêmico de uma universidade tradicional e de pesquisa? Uma justificativa pode estar relacionada a uma nova prática administrativa que hoje sofre pressão da sociedade e do governo para investirem mais na educação e na globalização de programas. Muitos departamentos estão investindo em parcerias educacionais internacionais e preparando seus estudantes para experiências fora do país. O slogan é retorno no investimento, necessidade de interdisciplinaridade, alianças universitárias internas e externas, e projetos que envolvam tecnologia e internacionalização, prática esta inexistente durante o período de confronto ideológico entre o mundo capitalista e o comunista.

O grupo “Jacaré Brazil” se coloca numa situação singular, pois dá suporte ao programa em etnomusicologia como prática da “world music”, e ao mesmo tempo oferece oportunidades aos seus alunos, através de outros programas, na expansão de experiências internacionais. A “University of Florida” e sua aliança com o “Center for Latin American Studies” cria novas oportunidades e abre perspectivas para a expansão dos programas de música através do Instituto de Música Brasileira (BMI), do “Partnership in Global Learning” (PGL), e do “Digital World Institute” (DWI), que são também organizações interdisciplinares de incentivo a pesquisa e que colaboram em projetos artísticos. Mais recentemente propusemos um novo programa “Study Abroad” junto ao “College of Fine Arts” que irá privilegiar estudantes que queiram estudar no Brasil durante o verão (Junho e Julho).

O repertório do “Jacaré Brazil”

A prática da música brasileira na “University of Florida” traz uma série de expectativas e significância para o Brasil. Muitos trabalhos que apresentamos buscam a relação da música com a cultura e valorizam as tradições folclóricas. O público que nos prestigia reage positivamente a estas propostas e com isto estamos constantemente criando novas possibilidades de repertórios e programas. Sem o comprometimento com estilos ou repertório desta ou daquela região do Brasil, recriamos oportunidades de mostrarmos a música brasileira como valor artístico. O “Jacaré Brazil” prepara dois grandes shows durante o ano, um no semestre do outono (Agosto-Dezembro), e outro durante o semestre da primavera

(Janeiro-Maio), cada um desses eventos explora possibilidades e combinações distintas de repertórios. Dentro dos estilos populares incluímos samba, frevo, baião, samba-reggae, maracatu, côco, entre outros. O repertório erudito incluiu obras originais ou transcrições de Villa Lobos, Patápio Silva, Egberto Gismonti, Ernesto Nazareth, Laurindo Almeida, e Radamés Gnatalli. A grande diversificação de repertórios talvez seja o ponto mais atrativo do grupo, oferecendo opções de espetáculo e de participação a instrumentistas, percussionistas, cantores, e dançarinos. Através deste modelo expansivo também o programa também oferece a prática de música instrumental do choro. Recentemente iniciamos um quarteto de violões que explora composições e transcrições de músicos brasileiros consagrados como Dilermando Reis, Luis Bonfá, Laurindo Almeida, Paulinho Nogueira, Marco Pereira, Paulo Belinatti, Edson Lopes, e Celso Machado.

Nos Estados Unidos as pessoas em geral não aceitam influências estrangeiras tão facilmente. Nós (Jacaré Brazil) promovemos valores artísticos, e boa música, e criamos relações cordiais. Boa música é boa música em qualquer lugar.

Numa recente entrevista a um projeto acadêmico afirmei que a música brasileira como integração Brasil e Estados Unidos traz muitos resultados positivos quando usada para comunicar valores artísticos, promover a cultura, e cultivar a relação pessoal entre seus membros. Esta relação traz benefícios a todos, pois cria oportunidades de se trabalhar e interagir com artistas consagrados. Também argumento sob a relevância da prática da música brasileira como prioridade disciplinar. A prática da “world music” através da música brasileira tem uma função pluralística, pois oferece oportunidades a músicos tradicionais contribuírem de imediato, criando moldes de trabalho em grupo, explorando a diversidade de estilos musicais, e estabelecendo relações cordiais.

Nós tocamos uma variedade de estilos musicais. No passado fizemos alguns shows com prioridades voltadas para a percussão e o repertório vocal. Tocamos também o repertório atual do carnaval Brasileiro, e de alguns tipos de estilos populares enfatizando a música Afro-brasileira. Depois da entrada do Tremura estamos expandindo o repertório violonístico e das cordas. “Nós também nos dedicamos a prática do choro em grupo, um tipo de “cordas Brasileiras de jazz”, a música da Bossa-Nova, e todos os tipos de samba de carnaval (Larry Crook).

Os fatores que possibilitam a realização e interação da música brasileira em nosso programa podem ser vistos por quatro ângulos diferentes. Primeiro, a interação musical entre a música brasileira e os membros do “Jacaré Brazil” que são estudantes norte-americanos ou internacionais; Segundo, a interação musical entre os diretores do grupo, um norte-americano o outro brasileiro; Terceiro, a interação da música brasileira e do “Jacaré Brazil” como um

tudo, incluindo diretores, membros, e o público em geral que é uma mescla de pessoas de vários países e da comunidade; Quarto, a interação musical entre os músicos convidados e o grupo “Jacaré Brazil”.

Sob o ponto de vista das relações pessoais o grupo “Jacaré Brazil” esforça-se em conseguir uma aliança artística funcional, isto é um equilíbrio onde todos os membros se sintam importantes do processo de aprendizagem. É neste processo interativo que atingimos resultados e proporcionamos uma experiência positiva. O repertório variado faz com que os estudantes tenham muitas oportunidades de expressarem sua musicalidade e criatividade semelhante aos modelos jazzísticos, o que gera melhores relações entre os membros.

A diversificação da música latino-americana na proposta da University of Florida caminha em paralelo aos objetivos do “Center for Latin American Studies”. Nesta relação entre o “Center” e as atividades acadêmicas, o grupo “Jacaré Brazil” atua como instrumento de recrutamento em escolas secundárias da região. Esta colaboração traz benefícios mútuos para a Universidade, pois atrai novos alunos, e beneficia os membros do grupo com novas experiências e atividades extracurriculares. O coreógrafo e cantor Haitiano Erol Josué nos proporcionou uma experiência completa da cerimônia Vodou Haitiana em 2003, o conceituado marimbista Pedro Tomás da Guatemala trouxe uma gama de estilos e técnicas de como tocar marimbas em pares e outras combinações em 2005.

Considerações finais

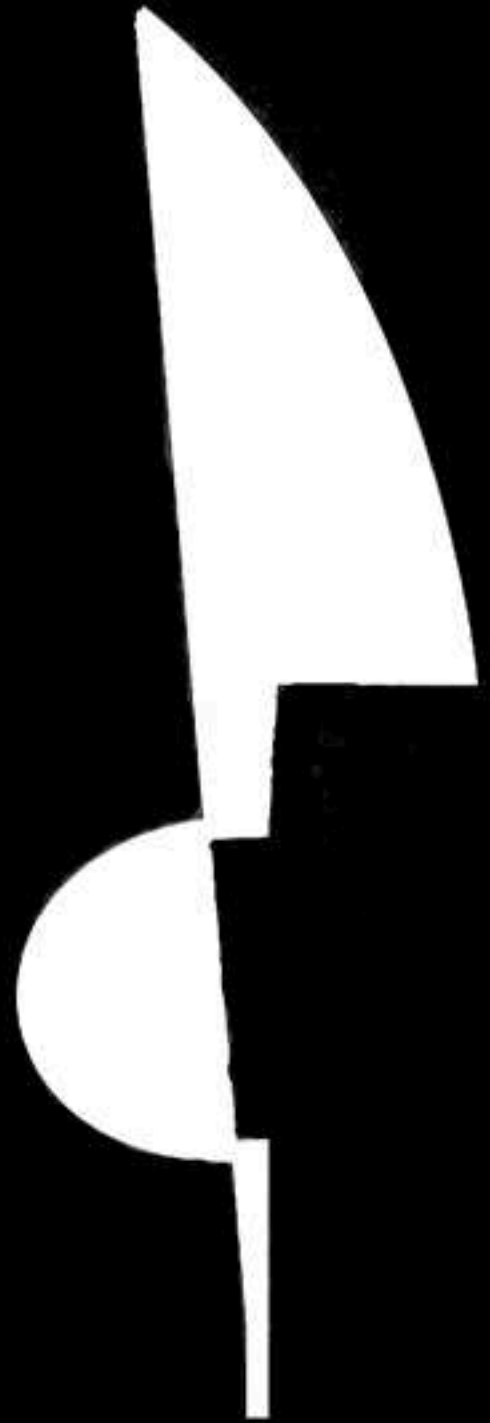
Este estudo mostrou que programas em etnomusicologia e grupos de “world music” podem ser interpretados e articulados de várias maneiras, porém para que estes sejam funcionais devem valorizar as relações pessoais e criar lastros. O modelo criado pelo grupo “Jacaré Brazil” deixa de pertencer somente à categoria de “world music”, mas se transforma em prática de música como matéria obrigatória, com isto modificam-se conceitos e transforma-se a percepção da “world music” como atividade artística.

Programas e pesquisadores que obtiveram reconhecimento nos últimos trinta anos foram frutos de estratégias acadêmicas ou partiram de premissa da construção de um modelo educacional funcional. A disparidade de prioridades e o grande acúmulo de informações e novos programas, talvez seja uma das maiores dificuldades que novos estudantes enfrentam quando buscam experiências da prática de “world music”. Com a crescente presença da música brasileira nas redes de lojas de departamento como Macy’s e Dillard’s, em restaurantes de cadeia como Chipotles, e na mídia em geral, o “Jacaré Brazil” se estabelece e

articula a presença permanente da música brasileira no dia a dia das pessoas e na academia Norte-Americana.

Referência citada

Solís, Ted. 2004. *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*. Berkeley and Los Angeles, California. University of California Press.



pôsteres

Um breve ensaio por uma organologia brasileira

Alice Lumi Satomi

alicelumi@gmail.com (UFPB)

Resumo: Desde 1992 venho vivenciando o ensino da disciplina Tecnologia Instrumental – no curso de Educação Artística da UFPB – através da qual tenho me aproximado e conhecido mais sobre um antigo interesse e alento pessoal: a organologia. No entanto, a maioria da literatura encontrada apresenta uma tendência eurocêntrica, com uma abordagem, muitas vezes, difusionista e até evolucionista, na busca pelas origens e filiações do instrumento.

O pôster expõe o embrião de uma pesquisa em andamento sobre a organologia brasileira, cuja meta final é apresentar um amplo estudo – reunindo resultados de pesquisas de localidades e autores diversos – contendo não apenas a classificação dos instrumentos brasileiros, mas contextualizando-o em sua realidade geográfica, histórica e social com descrições de suas utilizações, funções, estilos e cultura musical onde é inserido. Esse tipo de abordagem exemplar pode ser encontrado em publicação de estudiosos, tais como, Malm (1946) e Rodríguez (1997).

O início da pesquisa apresenta uma proposta de classificação dos instrumentos idiofônicos brasileiros, que combina a classificação de Sachs-Hornbostel (1961) com a de Dournon (1992) e as peculiaridades encontradas com base nas informações ou registros, sobretudo, de Camêu (1979), Almeida (1942), Andrade (1989) e Otahke (1988).

Referências citadas

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

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

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

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

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

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

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

Sachs, Curt e Erich von Hornbostel. 1961. “Classification of musical instrument”. Tradução de Waschmann e Baines. *The Galpin Society Journal* (14): 3-29.

O Minyô em São Paulo

Hiracazu Hirose

hiracuza@hotmail.com (Unicamp)

Resumo: O trabalho, em forma de pôster, terá como tema o Minyô (música folclórica japonesa). Estudo sobre o assunto já está sendo realizado em pesquisa de iniciação científica sob a orientação do Prof. Dr. José Luiz Martinez e o apoio da Fapesp. A palavra Minyô representa as músicas que eram entoadas originalmente pelo povo (agricultores, pescadores, habitantes de vilas e aldeias). São canções de trabalho (plantação de arroz, colheita de chá, pesca, derrubadas de árvores) de festivais, de ninar e de entretenimento. No Brasil podemos ouvir o Minyô geralmente em associações culturais japonesas, sendo praticado pelos imigrantes e seus descendentes. Com o objetivo de expor resultados parciais da pesquisa, constará no pôster um breve histórico abordando a transição da execução do Minyô no país de origem para o Brasil, mais especificamente, o Estado de São Paulo. Serão colocados também alguns tópicos referentes às questões técnicas de sua teoria e prática (estruturação musical, instrumentação convencional, interpretação), bem como itens sobre a metodologia da pesquisa. Espera-se, através da apresentação do pôster, o surgimento de diálogos sobre o assunto bem como novas informações que possam enriquecer o estudo.

Curimbando na encruza:

um estudo sobre a música para os exus na Umbanda

Marcos Alexandre de Souza Queiroz

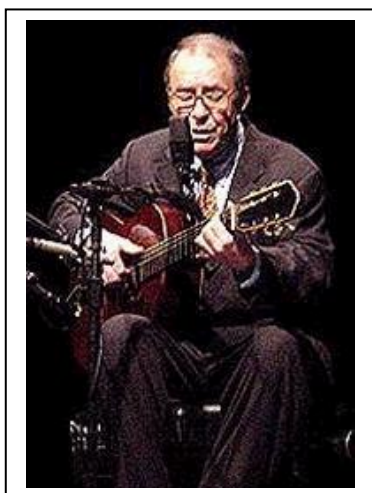
madesq@hotmail.com (UFRN)

Resumo: “*estava curimbando na encruza, quando a banda me chamou*”. A comunicação em forma de *poster* apresenta informações sobre pesquisa em andamento, sob orientação do professor Luís Carvalho de Assunção, nos terreiros de Umbanda na cidade de Natal-RN, tendo como objeto de estudo o culto a entidade Exu. Procurar-se-á compreender o universo simbólico que foi construído em torno desta entidade e analisar as representações elaboradas nos pontos cantados. Partimos da idéia de que essas representações, produzidas no imaginário social e religioso, são compostas por conteúdos negativos e imprime uma visão de entidade diabólica e marginal. A pesquisa segue uma metodologia qualitativa com ênfase na observação participante, entrevistas abertas e o registro etnográfico e áudio-visual dos rituais.

João Gilberto, Samba/Bossa e *Pré/Pós Frasear*

Thiago B. H. Martins Pinheiro (UFRJ)

jazzistico2000@yahoo.com.br



Quando João Gilberto pega seu violão e canta seus sambas/bossas alguma coisa acontece. O impacto deste acontecimento é devido dentre outras coisas a singularidade de seu *Pré/Pós Frasear*, elemento essencial em sua música que vem ganhando notoriedade com o tempo.

Pré/Pós Frasear se refere à manipulação de um ou mais elementos musicais fundamentais tais como melodia, harmonia e ritmo em inter-relações e em relação a um pulso fundamental. O termo *Pré/Pós Frasear* é novo na investigação etnomusicológica, abre caminhos para novas análises e discussões, principalmente sobre a literatura “fraseológica” na música brasileira, como por exemplo, Mário de Andrade (1972; 1933; outros), Anna Botelho (1997), Luiz Tatit (1994; 1997; outros), Martha Tupinambá de Ulhoa (1999; 1995; outros), etc.

Palavras-chaves: Pré/pós frasear. João Gilberto. Fraseado.

Objetivos de um trabalho em andamento:

Demonstração e explicação, através de transcrições de diferentes versões, em contextos contrastantes das mesmas canções.

Desenvolvimento de um modelo de análise para as interpretações de João Gilberto aos sambas/bossas, e também para outros estilos.

Reflexão sobre as diversas participações envolvidas no processo do *Pré/Pós Frasear*, inclusive das terminologias participativas.